

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios de la Cultura**

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Literatura Hispanoamericana

**Alberto Salcedo Ramos y Juan Villoro: un itinerario en la crónica latinoamericana contemporánea para la reflexión y la crítica cultural**

Henry Paúl Mena Mena

Tutora: Alicia Ortega Caicedo

Quito, 2018





## **Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis**

Yo, Henry Paúl Mena Mena, autor de la tesis intitulada “Alberto Salcedo Ramos y Juan Villoro: un itinerario en la crónica latinoamericana contemporánea para la reflexión y la crítica cultural”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magister en Estudios de la Cultura, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: 2018-10-31

Firma: .....



## Resumen

La relevancia que la crónica ha ganado en los últimos años la han constituido como un espacio importante en la representación de la vida cultural latinoamericana. Atendiendo a este fenómeno, esta investigación analiza cómo operan esas representaciones en los textos de dos autores contemporáneos: Alberto Salcedo Ramos y Juan Villoro. Para ello, se parte de los conceptos que ambos narradores proponen para entender el quehacer cronístico en el contexto latinoamericano. Para profundizar estas ideas, se las complementa con la posición de otros cronistas, modernistas y contemporáneos, y se las problematiza con diversas vertientes teóricas. Luego, se busca la presencia de esos conceptos en decenas de crónicas que los dos narradores han publicado tanto en revistas latinoamericanas como españolas.

La idea de derrota es el eje para analizar la obra de Salcedo Ramos. Entendida como un valor en sí mismo, opuesto tanto al fracaso como al triunfo, la derrota se articula con las nociones de resistencia, memoria e identidad. Para discutir estos conceptos, se acude a los estudios de la investigadora Ana María Amar Sánchez y se retoman las nociones de biopolítica y resistencia, propuestas por Michel Foucault; el espectáculo del Otro, elaborado por Stuart Hall; la fenomenología de la memoria, de Paul Ricoeur; y la noción de historia, de Walter Benjamin. Estos conceptos ayudan a determinar el rol que la oralidad, la fiesta y el humor juegan en los relatos del colombiano.

En el caso de Villoro, tres conceptos dominan el análisis: hibridez, ficción y testimonio. Para entender la hibridez dentro del género cronístico y las tensiones entre literatura y periodismo que esta supone, se acude a los estudios de Susana Rotker y Julio Ramos; mientras que, para comprender la hibridez en tanto concepto de la teoría cultural, a las propuestas de Néstor García Canclini y Robert Bartra. Asimismo, el sentido de ficción se entiende en el diálogo que el mexicano entabla con los narradores Juan José Saer y Ricardo Piglia. Por último, el estudio del profesor John Durhan Peters y las propuestas de Giorgio Agamben sobre el testimonio permiten delimitar el papel del testigo dentro de la crónica planteado por Villoro.



A la memoria de Paúl Navarrete  
y al legado de Julia Mena

Al amor de Mayra



## Tabla de contenido

Introducción.....	11
Capítulo primero Alberto Salcedo Ramos: La victoria del derrotado .....	15
<b>1.1 La derrota: el tesoro del esfuerzo .....</b>	<b>16</b>
<b>1.2 La resistencia: la rebeldía del humor .....</b>	<b>20</b>
<b>1.3 La memoria: la nostalgia del paraíso .....</b>	<b>33</b>
<b>1.4 La identidad: la resistencia del ser .....</b>	<b>42</b>
Capítulo segundo Juan Villoro: las formas del ornitorrinco.....	55
<b>2.1 La hibridez: la encrucijada de la crónica.....</b>	<b>56</b>
<b>2.2 La ficción: la búsqueda del sentido.....</b>	<b>72</b>
<b>2.3 El testigo: la verdad del sobreviviente.....</b>	<b>84</b>
Conclusiones.....	95
Bibliografía.....	103



## Introducción

El auge de la crónica latinoamericana en lo que va del siglo XXI es definitivo. Tras la multiplicación de revistas consagradas al género, entre las que destacan *Gatopardo*, *Etiqueta Negra*, *Soho* y *El Malpensante*, devino la edición de antologías promovidas unas veces por las mismas revistas, otras por grandes casas editoriales, y otras por los propios cronistas. A esto se suma el reconocimiento de galardones internacionales, como el Premio Gabo que otorga la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI), fundada por el premio nobel colombiano, y la organización de talleres y encuentros de cronistas. La reputación que han logrado los promotores de este género ha llegado al punto que ya se editan libros con entrevistas a cronistas. Los más entusiastas hablan de un nuevo *boom* literario; los menos, de una renovación del género. Lo cierto es que su amplia divulgación ha convertido a la crónica en un espacio de relieve para la representación de la vida cultural latinoamericana contemporánea.

La ebullición no ha sido posible sin la consagración de algunos autores. Entre ellos están, sin duda, el colombiano Alberto Salcedo Ramos y el mexicano Juan Villoro. Ambos han impreso sus firmas en las revistas más reconocidas, han recogido sus relatos en antologías personales, y han publicado libros en clave de crónica. Sus trabajos también han sido recopilados en las principales antologías de la región. El reconocimiento internacional por su trabajo periodístico tampoco les ha sido esquivo. Los dos han sido consagrados, por ejemplo, con el Premio Rey de España. Su participación como maestros de los talleres que organiza la FNPI los ha convertido en referentes para el estudio de la crónica actual. Sus ideas sobre el género han sido publicadas en artículos, ensayos, memorias de encuentros y entrevistas.

Salcedo Ramos representa el tránsito de la precariedad a la consagración. Creció en Arenal, un pueblo del caribe colombiano, junto a sus abuelos. Eso, él mismo lo ha reconocido en varias ocasiones, afinó su oído para captar la profundidad de las historias orales y apreciar el ritmo de las entonaciones. Pese a su interés por la literatura, estudió periodismo por recomendación de su madre, quien le advirtió de la escasez económica que consume a los artistas. Sus primeras publicaciones periodísticas fueron impagas. Luego, consiguió un reducido salario. En aquellos años, cubría fuentes administrativas, pero su pasión por la oralidad le llevó a buscar las historias de los juglares caribeños y a escribir un conjunto de crónicas que las publicó en un libro en 1991, cuando ninguna

editorial apostaba por ese género. Persistiendo en el oficio, Salcedo Ramos pasó a la televisión y fue uno de esos programas el que lo consagró con el Premio Rey de España, en 1998. Desde entonces, ha desempeñado su trabajo como *freelance* pues, como ha dicho, eso le da independencia para definir el tiempo y la profundidad que requieren sus temas. Hoy, Salcedo Ramos figura en la vitrina de las mejores letras latinoamericanas.

Juan Villoro, en cambio, se tropezó con el género cronístico en su formación de literato. Aunque sus estudios universitarios fueron en Sociología, fue un frecuente participante de talleres literarios. Su talento lo llevó a ser parte del privilegiado grupo de escritores noveles que atendieron los talleres de Augusto Monterroso en México. Descontando sus contribuciones en *La tropa loca*, un periódico escolar de su secundaria, la experiencia con el maestro guatemalteco le permitió la escritura de su primera crónica. A pedido de Sergio Pitol, quien estaba a punto de dirigir una revista cultural, Villoro contó en 1981 los encuentros que mantuvo con el literato. Desde entonces, la prolífica obra cronística del mexicano ha compartido espacio con su producción de novelas, cuentos, ensayos, artículos periodísticos y académicos, obras musicales y de teatro. La pluma de Villoro es versátil.

Aquí, un contrapunto que quizás sirve como una de las justificaciones posibles para estudiar a estos dos autores: mientras Salcedo Ramos forjó la crónica desde el oficio periodístico, Villoro lo hizo desde el literario. Esa variación de perspectivas enriquece, sin duda, el presente estudio.

Esta investigación explora cómo ambos autores representan tanto la cultura caribeña como la mexicana en sus crónicas. Para ello, se ha optado por un procedimiento analítico y bibliográfico. El análisis parte del reconocimiento de los conceptos que los mismos autores proponen para entender tanto al género cronístico como a los fenómenos sociales sobre los que han escrito. Para ello se acudió a artículos y ensayos de su autoría, así como a memorias de los talleres que han dirigido y a entrevistas que han ofrecido. Así también se identificaron los temas de interés de cada autor: la oralidad, la fiesta y el vallenato en el caso de Salcedo Ramos; la literatura, el fútbol y el rock en el caso de Villoro. Una vez determinados los conceptos básicos, se buscaron líneas de diálogo con otros cronistas contemporáneos, principalmente los argentinos Martín Caparrós y Leila Guerriero, quienes también han participado como maestros en la FNPI. Luego, se ubicaron fuentes teóricas para problematizar los conceptos propuestos. Al final, se analizó la mayor cantidad posible de crónicas publicadas por ambos autores en revistas

latinoamericanas y españolas, desde el año 2000: treinta en el caso de Salcedo Ramos, veinticinco en el de Villoro. Esa labor se centró en reconocer la presencia de los conceptos estudiados dentro de esas narraciones.

El primer capítulo está dedicado al autor colombiano. La idea de derrota es el eje del análisis ya que los personajes derrotados están presentes en la obra de Salcedo Ramos desde sus inicios, cuando publicó su primera antología en 1991. De la mano del estudio sobre la derrota en la literatura latinoamericana y española de fin del siglo XX elaborado por Ana María Amar Sánchez, ese concepto se articuló con las nociones de resistencia, memoria e identidad, que también son claramente reconocibles en los relatos del colombiano. Para profundizar el análisis, se acudió a los autores propuestos por la misma investigadora. Es así que se retomaron dos conceptos de Michel Foucault: biopolítica y resistencia. Para entender cómo la resistencia se materializa en el plano de la representación, se acudió a las propuestas de Stuart Hall respecto del “espectáculo del Otro” y el “sistema racializado de representación”. Es así como se logró determinar un procedimiento adecuado para analizar las crónicas de Salcedo Ramos. Mientras que, para abordar el tema de la memoria y su relación con la historia y la identidad, se exploraron las propuestas de Paul Ricoeur y Walter Benjamin. Este análisis permitió reconocer el rol que juegan la oralidad, la fiesta y el humor en los relatos del colombiano.

El segundo capítulo aborda la obra cronística de Villoro. El estudio parte de tres conceptos claves propuestos por el mismo autor para entender la labor cronística: hibridez, ficción y testimonio. Todos, expuestos en su ya clásico ensayo sobre la crónica, “Ornitorrincos”. Para profundizar el primero de ellos, se expandió la discusión en dos niveles. Primero, se entabló un diálogo con la crónica modernista para entender la naturaleza híbrida del género, para lo cual fueron fundamentales los estudios de Susana Rotker y Julio Ramos sobre ese tema. Por esta vía, se logró reconocer las tensiones entre literatura y periodismo existentes en la crónica. En segundo lugar, se retomó la hibridación desde la teoría cultural pues, de acuerdo con varios ensayos de Villoro, ese concepto le resulta propicio para entender la cultura contemporánea, lo que también es reconocible en sus relatos. De ahí que el estudio se detiene en el diálogo que el autor sostiene con Néstor García Canclini y Robert Bartra. Con respecto al tema de la presencia de la ficción en la crónica, se exploró la discusión que Villoro mantiene con dos interlocutores, Juan José Saer y Ricardo Piglia. Con esto, como se verá, el autor acepta y desborda el consenso que existe entre los cronistas latinoamericanos contemporáneos

respecto a los límites de la ficción dentro de la crónica. El sentido más original de esa discusión, en Villoro, es quizás que la ficción se convierte en tema específico de interés para la crónica. De ahí que algunos de sus relatos estrechen al máximo su relación con el ensayo literario. Por último, para profundizar el papel que el testigo cumple dentro de la crónica, según Villoro, se amplió el análisis con el estudio realizado por el profesor John Durham Peters. Esto permitió poner la discusión en el contexto de la verificabilidad del testimonio. Luego, se exploraron las reflexiones planteadas por el filósofo Giorgio Agamben, a las que Villoro acude para hacer sus proposiciones respecto al rol del testigo. Este análisis permitió entender la reinterpretación que el autor hace sobre la objetividad y delinear el espacio de lo que él llama “crónicas comentadas”.

El aporte más significativo de esta investigación es, quizás, el reconocimiento de la labor cronística como espacio de reflexión de teorías propias de los estudios de la cultura. En ese sentido, la obra de Salcedo Ramos ofrece un amplio potencial para discutir los temas relacionados a la memoria en comunidades afectadas por la violencia, las estrategias que estas emplean para resignificar los estereotipos generados por ese estado de vulneración, y los mecanismos que permiten la recuperación de esas comunidades. Los trabajos de Villoro, en cambio, proponen una discusión en torno al registro de la configuración de identidades híbridas, siempre en movimiento, y el papel que juega el testigo en la elaboración de ese registro. Esta investigación muestra cómo las reflexiones de estos autores están en diálogo con propuestas venidas del posestructuralismo y la fenomenología, tan fructíferas en el campo de los estudios de la cultura. De esa capacidad teórica de la labor cronística viene el título de esta tesis.

**Capítulo primero**  
**Alberto Salcedo Ramos: la victoria del derrotado.**  
**Resistencia, memoria, identidad**

Lo humillaron cuando buscaba su primer trabajo remunerado como periodista. Alberto Salcedo Ramos tenía 22 años y un hijo por nacer. Viajó tres horas en bus desde su natal Barranquilla hasta Cartagena, en el caribe colombiano, con un presupuesto que no tenía, y el resultado fue una espera de tres horas en la puerta de la oficina del gerente de un periódico que, al final, no lo recibió. Una semana después repitió el periplo, pero ante las excusas de la secretaria que alargaban la espera, exigió la atención. Avergonzada, la mujer decidió interrumpir la reunión del jefe para solicitarle audiencia y este salió buscando al insolente que provocó tal osadía. Lo llamó muerto de hambre y le dijo que tenía que esperar todo lo necesario, si quería; al fin de cuentas, el necesitado era él. Salcedo Ramos ofreció disculpas, se retiró y no insistió más. Luego, lloraba en el malecón de Cartagena. De aquella anécdota, que la narra en el artículo “Crónica de una humillación”, aprendió una lección:

Hace poco recordé el episodio. Al verlo en perspectiva me pareció útil: me fortaleció de manera oportuna, me enseñó que siempre hay alguien dispuesto a tirarnos la puerta en la cara, me permitió ver de qué material estaba hecho para resistir y defender mi pasión por el periodismo. Me enseñó, sobre todo, que quien quiere ser reportero será reportero aunque lo saquen a patadas de todos los periódicos. Me parece una lección útil para estos tiempos en que todo el mundo anda con su queja a cuestas. ¿Qué hacer para sobrevivir? Resistir, seguir en la brega. (Salcedo Ramos 2015, 113-4)

Este acontecimiento resume, quizás, los conceptos que rondan en la obra cronística de Salcedo Ramos. El valor de la derrota, su oposición al fracaso y su revalorización frente al triunfo. La voluntad de resistencia, su capacidad creativa. La maquinación de la memoria, su perspectiva frente a la pérdida. La construcción de la identidad, su persistencia apasionada. Este primer capítulo analiza la producción narrativa del colombiano desde estas cuatro nociones. Derrota. Resistencia. Memoria. Identidad.

## 1.1 La derrota: el tesoro del esfuerzo

Son varias las referencias en las que Salcedo Ramos ha dejado asentada la trascendencia que tiene la idea de derrota en sus crónicas. En una entrevista que ofreció al periodista Rodrigo Cea Aránguiz y que se publicó en el libro *Domadores de historias. Conversaciones con grandes cronistas de América Latina* (2010), expuso su elección por los derrotados en estos términos: “Yo, como cronista, escribo sobre seres derrotados” (Salcedo Ramos 2010, 203). Esta cita deja ver que el tema de los derrotados es el eje transversal en la obra de Salcedo Ramos y que su predilección por esos personajes es parte constitutiva de su oficio.

En treinta crónicas publicadas en revistas entre los años 2000 y 2016, seleccionadas para este análisis, desfilan personajes derrotados<sup>1</sup>. Cuatro de esos relatos servirán al presente estudio para entender cómo Salcedo Ramos ejerce el oficio de la crónica: “El testamento del viejo Mile”, publicada en la revista colombiana *El Malpensante*, en febrero de 2002 ; “Retrato de un perdedor”, editada en otra revista colombiana, *Soho*, en febrero de 2007; “El pueblo que sobrevivió a una masacre amenizada con gaitas”, que se imprimió en esa misma publicación en julio de 2009; y “La eterna parranda de Diomedes”, publicada en tres ediciones de la misma revista, entre junio y agosto de 2010.

---

<sup>1</sup> Esos personajes abundan en la obra de Salcedo Ramos. Aquí un recuento. Un futbolista retirado que perdió la pierna en un accidente de tránsito que él mismo provocó. Un boxeador que carga con la muerte de su contrincante. Los pacientes de un hospital que hacen largas filas a diario y no obtienen atención. Un excampeón mundial de boxeo que se convirtió en paramilitar para sobrellevar sus limitaciones económicas. Un niño indígena que tiene que caminar cinco horas a diario para llegar a su escuela. Un exfutbolista olvidado que perdió la atención de la prensa luego de cometer un error resolutorio en un mundial. Un soldado que pasó secuestrado por la Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) durante 10 años. Una anciana —su madre— fulminada por la noticia de padecer cáncer. Los sobrevivientes de un pueblo masacrado por paramilitares. Dos hermanos que se hicieron enemigos en la guerra civil colombiana y que ponen en sus precarios trabajos la esperanza para abandonar las armas. Un equipo de fútbol conformado por travestis que intentan sortear la discriminación. Tres familias mutiladas por las minas antipersonales sembradas por los grupos armados irregulares. Un grupo de guerrilleros y paramilitares desmovilizados que luchan contra su pobreza para no regresar a la guerra. Un grupo de enanos toreros que ven en la fantasía una forma para superar la exclusión. Un bufón de velorios que pese a los malos pagos insiste en el legado familiar de encarar a la muerte a través del humor. Un pueblo sometido a subsistir de la caridad exotizando sus tradiciones. Un equipo de fútbol empobrecido que está a la cola de la segunda división cuyos jugadores tienen un solo recurso para bregar por la victoria: sus ilusiones. Un boxeador retirado que recurre a la extravagancia para conjurar el olvido de sus seguidores. Un torero excluido de los grandes circuitos taurinos que sobrelleva su frustración recorriendo ferias populares haciendo gala de su tremendismo. La víctima de un atraco —el cronista en primera persona— que ve en la impotencia y la humillación las únicas posibilidades de salvación. Un viejo boxeador retirado que vuelve al ring para obtener unos pesos a cambio de su derrota...

Salcedo Ramos deja ver su idea de derrota en el artículo “La bicicleta y el tesoro”, que publicó en su antología *Botellas de naufrago* (2015). “Esta mañana recordé un poema de Gonzalo Arango. Decía que a veces el tesoro no es el oro sino el esfuerzo de quien lo busca. Después cerré los ojos para evocar algunas imágenes de los ciclistas colombianos en las cuales se apreciara eso que señalaba el poema: el sacrificio como fortuna” (Salcedo Ramos 2015, 187). El autor rememora a los ciclistas Lucho Herrera, José Patrocinio Jiménez y Pancho Rodríguez, y concluye: “Un ciclista colombiano pierde pero no fracasa, porque jamás regala su derrota” (Salcedo Ramos 2015, 188). Para Salcedo Ramos, la derrota y el fracaso son cosas muy distintas. El autor resignifica la noción de derrota a través de dos artificios. Primero, la revaloriza. El derrotado pese a su condición de pérdida atesora una fortuna: su esfuerzo. Ese tesoro da valor a la derrota y hace que esta no sea del todo despreciable en comparación al triunfo. El otro artificio consiste en diferenciar la derrota del fracaso. No son lo mismo. El fracaso es la pérdida absoluta. Parte esencial de la derrota, en cambio, es la reivindicación del esfuerzo y la persistencia en las convicciones. Así, Salcedo Ramos construye su noción de derrota reconociendo en ella un valor –el sacrificio, la entereza– y distinguiéndola del fracaso.

Para ambos artificios, el esfuerzo resulta clave. Desde la perspectiva de Salcedo Ramos, la pérdida tiene dos posibilidades: el fracaso o la derrota. El primero ocurre cuando el que pierde asume la pérdida, se resigna a ella, se reconoce como un vencido. Al contrario, la segunda es posible cuando el que pierde valora su esfuerzo y, con él, persiste en sus convicciones, se mantiene firme pese a los reveses, se desconoce como vencido. Asimismo, la ganancia se desdobra en triunfo y derrota. El primero se da cuando el que gana obtiene el reconocimiento que valora el éxito de la empresa sin importar los medios con los cuales lo ha conseguido. La segunda es posible solo con el descubrimiento de esos medios, pues quien no ganó también atesora una fortuna, su esfuerzo. Salcedo Ramos concibe a la derrota como un principio que no se reconoce ni en el fracaso ni en el triunfo, sino como un valor en sí mismo.

Al ser un valor en sí mismo, la derrota se adentra en la condición humana. En la entrevista con Cea Aránguiz, ya citada, Salcedo Ramos reforzó su interés por la derrota con esta idea: “Las historias de perdedores [...] muestran los conflictos esenciales del ser humano” (Salcedo Ramos 2010, 204). El interés que el cronista tiene por los derrotados es parte fundamental de su oficio porque le da acceso a algo más profundo que el mero hecho noticioso, le deja ver los rasgos sustanciales del ser humano. El autor ha dejado

sentado este principio en varios artículos, talleres y entrevistas. En un diálogo con el periodista español Fernando García Mongay, publicada en el libro *Echar el cuento* (2013), apunta: “Las buenas historias [...] permiten ir más allá del personaje y mostrar tendencias sociales. Son la expresión reducida de un universo mucho más amplio con el cual pueden identificarse los lectores. Las buenas historias tienen conflictos que permiten explorar la condición humana” (Salcedo Ramos 2013, 17) Asimismo, en el artículo “La Roca de Flaubert”, el cronista colombiano deja en claro: “Mi nirvana no empieza donde hay una noticia sino una historia que me conmueve o me asombra. Una historia que, por ejemplo, me permite narrar lo particular para interpretar lo universal. O que me sirve para mostrar los conflictos del ser humano” (Salcedo Ramos 2015, 123-4). El oficio del cronista colombiano consiste en poner en segundo plano el hecho noticioso y husmear, en las historias particulares de los derrotados, temas más generales. Con esta premisa, Salcedo Ramos brinda una clave para interpretar su obra. Cuando cuenta el trajín de un ex árbitro de fútbol, el autor apunta al tema de la justicia; cuando retrata a un palabrero wayuu, al de la oralidad; cuando visita a un ex futbolista que se quedó sin una pierna, al de la culpa; cuando describe a un bufón de velorios, al de la muerte; y así... En este sentido, la crónica permite no solo entender a los personajes que transitan por sus historias, sino algo más amplio, las ideas que son parte de nuestro sentido común y la manera en que estas forjan tendencias sociales. La crónica permite comprender la sociedad y eso abarca a los personajes, a los lectores y al propio cronista. Salcedo Ramos lo dijo en su artículo “El oficio más bello del mundo”: “Acaso lo mejor de ser periodista es tener la oportunidad de ponernos en los zapatos de los demás para comprenderlos. Para comprendernos” (Salcedo Ramos 2015, 121). Esto es posible porque, en su obra, la derrota es la puerta que conduce a la exploración del hombre y sus conflictos.

En la crónica “Retrato de un perdedor” se puede apreciar el sentido que Salcedo Ramos otorga a la derrota. En ella se aprecia cómo el sentido de la derrota se opone al fracaso y se revaloriza frente al triunfo. La crónica cuenta la historia de Víctor Regino, un exboxeador y padre de 37 años que ha fracasado en su taller de traperos y que debido a sus urgencias económicas engaña a un representante de box para que lo contrate por 100.00 pesos como contrincante de un exitoso peleador de 24 años.

En general, el box es un tema fundamental en la obra de Salcedo Ramos. En varias intervenciones ha subrayado la importancia que tiene este deporte para él. En su artículo “La vida en los puños”, explicó el origen y el sentido de esta pasión:

Me encanta el boxeo porque estoy habitado por un bárbaro que disfruta viendo cómo dos hombres se muelen la osamenta a puñetazos. Crecí en un pueblo del Caribe –Arenal, Bolívar– donde pelearse a trompadas era muy común. Se usaba para resolver los conflictos antes de que se tornaran irreparables. [...] Jamás hubo un muerto en aquellas reyertas. Tan solo vi pómulos tumefactos y narices enrojecidas. Era el precio que había que pagar para mantener a raya las enemistades. [...] cuando dos hombres se encendían a golpes no decíamos que habían peleado sino que habían ‘alegrado la calle’. (Salcedo Ramos 2015, 185-6)

Su interés por el box supera estas experiencias de infancia. En él encuentra un espacio para ejercer la crónica desde su perspectiva de la derrota. Este deporte, argumenta, es una bolsa de empleo para jóvenes pobres. Es como una galería de seres derrotados y, por lo tanto, una cantera de historias que revelan la condición humana. En el diálogo con Cea Aránguiz, Salcedo Ramos valora esta dimensión del box:

El boxeo me interesa menos como deporte que como cantera de grandes historias. De hecho, el boxeo es, como bien lo señala la escritora Joyce Carol Oates, el único deporte en el que no se utiliza el verbo «jugar». Tú juegas fútbol, o tenis, o béisbol, y al hacerlo tienes momentos en que recuperas parte de la infancia: te vuelves chiquillo otra vez, te entregas al gozo en su estado más puro. En el boxeo, en cambio, no hay espacio para lo lúdico: allí te juegas la vida en cada porrazo que das y en cada porrazo que recibes. Es una metáfora de la lucha del hombre por sobrevivir. (Salcedo Ramos 2010, 203)

La metáfora de la lucha del hombre por sobrevivir. En estas palabras se condensa el sentido fundamental de “Retrato de un perdedor”. En este relato el autor ofrece dos formas de comprender esa subsistencia: desde el fracaso y desde la derrota. El relato está dividido en dos partes. En la primera, el autor marca a Regino con el estereotipo del fracasado, que no tiene ninguna posibilidad de triunfo, que está destinado obligatoriamente a la humillación, resignado a la pérdida. El resultado es un personaje patético, objeto de burla y vergüenza. En la segunda, el cronista detalla los valores del protagonista, sobre todo el esfuerzo del que es capaz para obtener el dinero que asegurará la educación de su hija. Entonces, Regino se transforma en un personaje digno de admiración. Al final del relato, recibe un puñetazo que lo fulmina. Baja solo del cuadrilátero, destrozado, pero con la mano arriba haciendo una V de victoria, pues sabe que el bienestar de su hija está garantizado con la paga de la pelea. El derrotado guarda su tesoro, el de su sacrificio.

En su libro *Instrucciones para la derrota* (2010), la investigadora literaria Ana María Amar Sánchez exploró una noción parecida de derrota para analizar las novelas

sobre perdedores que fueron producidas en América Latina y España a finales del siglo pasado. La crítica argentina parte de esta idea:

Mi enfoque [...] distingue a los perdedores o derrotados de los fracasados. Esto significa comprender la irreconciliable distancia que media entre la resignación, la aceptación o, incluso, la traición de los segundos [los fracasados] frente a la resistencia y la capacidad de memoria de los primeros [los derrotados]. Los derrotados no se dan por vencidos; han tomado la decisión de persistir y, tercios, se obstinan en sus convicciones. (Amar Sánchez 2010, 11-2)

Al igual que en Salcedo Ramos, aquí la derrota es diferenciada del fracaso. Según Amar Sánchez, el fracasado se caracteriza por la resignación e incluso la traición. En cambio, el derrotado tiene otras cualidades: la persistencia, la terquedad y la convicción. Dentro de estas facultades, la autora rescata dos componentes esenciales: la voluntad de resistencia y la capacidad de memoria. La argentina desarrolla estos dos conceptos y llega a plantear una ética del derrotado, su deber ser. Y va más lejos. Habla de una forma específica de ser derrotado, de su identidad.

En resumen, la derrota es un eje transversal en la obra de Salcedo Ramos. Él reconoce en su vocación por contar historias de derrotados una parte constitutiva de su oficio. Es por eso que este tipo de personajes abundan en sus textos. El poder que tiene la derrota en este autor se debe al sentido particular que este edifica alrededor de ella. Salcedo Ramos la entiende como un valor en sí mismo, que no es compatible ni con el fracaso ni con el triunfo. Para él, la derrota atesora algo que ninguno de estos dos puede valorar: el esfuerzo en sí mismo; no su utilidad, no sus efectos. Este sentido de derrota, plantea el cronista, permite explorar los rasgos que componen la condición humana, habilita la comprensión del hombre y sus conflictos. En esta misma línea, el análisis de Amar Sánchez permite reconocer tres nociones alrededor de la derrota, que servirán al presente trabajo para discutir la obra de Salcedo Ramos: resistencia, memoria e identidad.

## **1.2 La resistencia: la rebeldía del humor**

Una de las características esenciales del género cronístico es su tradición política. Ya en el siglo XVI, la crónica se constituyó como uno de los instrumentos de afirmación de los conquistadores españoles, anota Carlos Monsiváis. En los relatos que Cristóbal Colón destinó a la reina española Isabel La Católica, por ejemplo, se aprecia cómo la

narración articula la empresa del conquistador con la voluntad divina y el poder real, para fundamentar la Conquista. Asimismo, la configuración política de la crónica se hace visible en los relatos del siglo XVII. Con la emergencia de la clase criolla, aparecen crónicas que sostienen la formación de esta nueva casta. El criollo ilustrado devenido en cronista se constituye en fuente de la verdad, en tanto es él quien reseña cómo y por qué ocurren los hechos durante la Colonia. Se trata de la configuración del autor como autoridad. Una muestra de esto es la crónica “Alboroto y motín de los indios de México”, de Carlos de Sigüenza y Góngora, escrita en 1692. La pugna política alrededor de la crónica persistió en el siglo XVIII. Monsiváis describe esos conflictos con el apareamiento de los primeros periódicos. *La Gaceta de México*, señala el intelectual mexicano, se fundó en 1722 para instrumentalizar la censura civil y clerical, que perduró y entró en contradicción con los ideales independentistas de fin de siglo, cuando revolucionarios como José Joaquín Fernández de Lizardi preconizaban el ejercicio de la libertad de expresión. Estas contradicciones políticas perduraron en el siglo XIX, en medio del proceso libertario. “Independientes y serviles, republicanos y monárquicos, masones yorquinos y masones escoceses, federalistas y centralistas, liberales y conservadores... Las fuerzas antagónicas del México del siglo XIX sólo disponen de la prensa en su exigencia de adhesión y solidaridad son sus pensamientos” (Monsiváis 2006, 24), escribe el mexicano. Con la Independencia se inauguró el proceso de configuración de los Estados naciones y, con ello, la necesidad de amalgamar las identidades nacionales que el cuadro de costumbres ayudó a saciar. Esos relatos evidenciaron cómo, mientras los conservadores pretendían imprimir la fe católica en la cotidianidad, los liberales buscaban la secularización de la sociedad<sup>2</sup>.

Más tarde apareció la crónica modernista, preocupada más por las psicologías individuales que por los arquetipos. Es la época de los poetas cronistas: Amado Nervo, Rubén Darío, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, cuyo esteticismo narrativo entró en contradicción con las demandas informativas del periodismo de inicios del siglo XX. Como lo han documentado los investigadores Susana Rotker y Julio Ramos, los editores exigían a esos autores evitar los adornos estilísticos y concentrarse en los hechos noticiosos. Ambos investigadores coinciden en que esas tensiones se dieron en esa época, pues era el momento en que tanto el discurso literario como el periodístico se estaban

---

<sup>2</sup> Las contradicciones políticas que se registraron a través de los cuadros de costumbres se analizan con más amplitud en el segundo capítulo para dar cuenta de la hibridez que antecedió y perduró en el género cronístico.

constituyendo y diferenciando el uno del otro. Mientras el primero se especializó a través de la estética, el segundo lo hizo a través de la naciente noción de objetividad.<sup>3</sup> El resultado fue que la crónica se estableció como una mezcla de los dos discursos, instaurándose en las periferias tanto del uno como del otro, como un género menor. Que el género haya perdurado durante el siglo XX se debió a dos hechos: a que la crónica acogió un alto nivel de referencialidad para registrar los hechos y que los periódicos mantuvieron cierta heterogeneidad en sus publicaciones alternando noticias y crónicas en sus ediciones. En esa condición el género se ejerció durante el siglo XX de la mano de autores como Roberto Arlt, Josep Pla, Álvaro Cunqueiro, Gabriel García Márquez, Carlos Monsiváis, Tomás Eloy Martínez, entre otros.

A partir de esa posición periférica de la crónica con respecto a la literatura y el periodismo, el cronista argentino Martín Caparrós es quien ha establecido con mayor claridad y contundencia el carácter político del género en la contemporaneidad. En su ensayo “Por la crónica” apunta:

La información (tal como existe) consiste en decirle a muchísima gente qué le pasa a muy poca: la que tiene poder. [...] La información postula (impone) una idea del mundo: un modelo de mundo en el que importan esos pocos. Una política del mundo. La crónica se rebela contra eso cuando intenta mostrar, en sus historias, las vidas de todos, de cualquiera [...]. La crónica es una forma de pararse frente a la información y su política del mundo: una manera de decir que el mundo también puede ser otro. La crónica es política. (Caparrós 2011, 610)

Caparrós desmenuza los rasgos que componen el carácter político de la crónica en otro texto titulado “Contra los cronistas”. A más de esta vocación por poner la mirada en aquellos que no son ricos ni famosos ni poderosos, la crónica tiene otros aspectos que la separan de aquello que el autor argentino llama “ideología de los medios”<sup>4</sup>. Se trata de tres rasgos esenciales de este género: su oposición a usar un lenguaje neutro, en procura de explorar nuevas formas de contar; su aversión a la pretendida objetividad que esconde al sujeto que crea el texto; y su negación a instaurar verdades para, por el contrario, poner en duda las certezas. Para Caparrós, hacer crónica implica poner atención a las historias que no están protagonizadas por los poderosos, procurar la experimentación narrativa, dar valor a la subjetividad y mantener una actitud crítica.

---

<sup>3</sup> Este proceso se describe de forma más detallada en el segundo capítulo.

<sup>4</sup> El concepto de ideología usado por Caparrós plantea una serie de cuestionamientos que no se abordarán en el presente estudio. Sobre esto, ver el apartado de Conclusiones.

Salcedo Ramos se adscribe a esta forma de entender y ejercer el género. Primero, coincide en que la crónica es política porque centra la atención en los personajes anónimos que están fuera de la agenda mediática. En su artículo “Un ejercicio contra el olvido”, el autor colombiano toma prestadas las palabras de Caparrós: “[la crónica] es un género político [...] porque se rebela contra la vieja idea de que informar consiste en decirles a muchos lo que les sucede a muy pocos: aquellos que tienen el poder” (Salcedo Ramos 2015, 240). El acuerdo entre ambos autores es absoluto en ese aspecto.

Salcedo Ramos también apuesta por el esfuerzo escritural, la mirada subjetiva y la postura crítica. En su manual “La crónica: el rostro humano de la noticia” y en varios talleres que ha ofrecido en la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, el cronista colombiano subraya el deber que tiene el cronista de cultivar una forma particular de escritura. Frente al “estilo periodístico”, que ciñe toda historia a una serie de parámetros<sup>5</sup>, sin importar quién la escriba, el cronista promueve la experimentación narrativa. Con respecto a su propia escritura, en el artículo “Yo, el lector”, Salcedo Ramos confiesa:

Mi manera de tener en cuenta a los lectores consiste en establecer, de entrada, que mi compromiso no es con ellos sino con lo que escribo. Primero el texto, segundo el texto, y después ya veremos. [...] Aspiro a que mi prosa suene natural. Para lograr eso me castigo. El reto de quienes escribimos consiste en trabajar mucho para que no se note lo mucho que trabajamos. A nosotros debe costarnos, al lector no. [...] Creo que la voz, además de sonar natural, debe ser sincera. Eso se logra cuando el escritor está en comunión con su lenguaje, y cuando se preocupa más por lo que escribe que por quienes lo leerán. Al texto hay que darle solo lo que necesita. Ir más allá es forzarlo, volverlo artificioso. Un autor que utilice el oficio como un simple pretexto para lucir inteligente, irrespeta la escritura y, en consecuencia, atropella a los lectores. (Salcedo Ramos 2015, 117-8)

Este apartado deja ver la importancia que tiene para el oficio cronístico la labor escritural. En otras ocasiones, Salcedo Ramos ha apuntado que la fase más compleja y demorosa de su trabajo es precisamente la de escribir, pues reelabora varias veces el texto hasta conseguir esa “naturalidad” que persigue. El periodista español Juan Cruz Ruiz descifra a Salcedo Ramos como “el cronista que oye imágenes”. Ambos mantuvieron una entrevista que fue publicada en el libro *Literatura que cuenta. Entrevistas con grandes cronistas de América Latina y España* (2016). En ese diálogo, el colombiano deja ver la importancia que tuvieron en su formación las historias orales caribeñas, con las que creció. De niño, oía imágenes. Como profesional, el cronista confiesa que trata de

---

<sup>5</sup> Uno de esos parámetros es la “pirámide invertida”, una técnica narrativa adoptada por el periodismo para fortalecer la noción de objetividad en la escritura de las noticias. Sobre esto se ahonda en el segundo capítulo.

acercarse a esa oralidad con su escritura. Para ello evita los artificios intelectualistas. La calidad de la escritura se refleja en la facilidad de la lectura. Así debe ser entendida la “naturalidad” que Salcedo Ramos persigue con su escritura. A Cea Aránguiz le confesó que si logra un párrafo en un día y lo ha conseguido con mucho esfuerzo se da por bien servido. De ahí que Salcedo Ramos acostumbre a citar a la estadounidense Dorothy Parker: “Odio escribir, pero amo haber escrito”. Esta frase expone la tortuosa labor que supone la escritura para el cronista.

Asimismo, este autor coincide en el rechazo a la pretendida objetividad informativa, que esconde al narrador. Al contrario, apuesta por la subjetividad. “Cuando el cronista se oculta parece más humilde pero en realidad se deifica: está en todas partes y puede verlo todo aunque nadie lo vea a él. Como Dios, ni más ni menos. El cronista que muestra el rostro cuenta la historia desde un punto de vista más humano” (Salcedo Ramos 2010, 211), apunta en la entrevista con Cea Aránguiz. La tradición periodística enseña que, para ser objetivo, el periodista debe dejar de lado su opinión y limitarse a describir hechos. Vista por el cronista colombiano, esta propuesta aparece desacertada. Salcedo Ramos analiza la controversia entre objetividad y subjetividad en términos éticos y aboga por la forma más honesta de contar la historia, es decir, desde el inevitable punto de vista del autor.

Con respecto a la mirada crítica, Salcedo Ramos señala que para lograrla el cronista no tiene que ver el mundo dividido en buenos y malos, sino afinar sus sentidos para descubrir la complejidad del tema. “Confieso que me producen alergia las historias que lo reducen todo al blanco y al negro. Desconfío de las moralejas” (Salcedo Ramos 2015, 126), escribe en el artículo “Consejos para un joven que quiere ser cronista”. Un ejemplo de este principio lo expuso en la entrevista con Cruz Ruiz. Se refiere a la vez que escribió la crónica “El campeón que se volvió paraco”, publicada en la edición de enero del 2013 de la revista *Soho*. El autor cuenta que se enfrentó a un dilema ético pues el personaje, Amancio Castro, ex campeón mundial de peso welter, tenía severos problemas psiquiátricos. “¿Cómo mostrar eso? Lo hice de la manera más natural posible, sin morbo pero también sin eufemismos. Ahora bien: la idea no era mostrar en público las locuras del personaje como quien muestra las llagas de un leproso, sino mirar su vida como un reflejo de lo que es Colombia” (Salcedo Ramos 2016, 124-5). Evitar una mirada simplista que divide al mundo en dos deja ver la complejidad y trascendencia de la historia. Esto es, para Salcedo Ramos, un ejercicio crítico.

Para entender la dimensión política de la derrota, Amar Sánchez propone que es necesario, en primer término, considerar una concepción del poder según la cual el quehacer político no se limite a las actividades del Estado. La investigadora propone que “el poder no pertenece a una institución, puede producirse en cualquier punto del sistema social y político y se ejerce en múltiples ámbitos” (Amar Sánchez 2010, 82). Para entender esto, la teoría propuesta por la autora viene del filósofo Michelle Foucault, quien desarrolló el concepto de “biopolítica”.

Al investigar la historia de la sexualidad, el filósofo encontró que en el siglo XVIII se desarrolló un cambio en los mecanismos para ejercer el poder. Hasta entonces, señala en *La voluntad de saber* (2009), el soberano detentaba el poder como un derecho de vida y de muerte, que consistía en disponer de la vida de los súbditos para enfrentar a los enemigos externos u ordenar la ejecución para los traidores. En general, sostiene Foucault, se trataba de un derecho de captación: el soberano captaba las cosas, el tiempo, los cuerpos y la vida de sus subordinados. Luego, estos mecanismos de poder perdieron fuerza y dieron lugar a otros que ya no se fundan en el sometimiento, la obstaculización o la destrucción, sino en la incitación, el aumento, el control, la vigilancia y la organización de fuerzas. “Ahora es en la vida y a lo largo de su desarrollo donde el poder establece su fuerza” (Foucault 2009a, 167). Se trata de un poder que produce, hace crecer y ordena fuerzas. Se trata de un poder que administra la vida, de un biopoder.

En un curso ofrecido en 1978, dos años después de publicar *La voluntad de saber*, el filósofo definió al biopoder como “el conjunto de mecanismos por medio de los cuales aquello que, en la especie humana, constituye sus rasgos biológicos fundamentales podrá ser parte de una política, de una estrategia política, una estrategia general de poder” (Foucault 2009b, 15). Más claro, el biopoder dispone de una serie de mecanismos para hacer que la vida, los rasgos biológicos fundamentales, sea parte de una estrategia política. A esos mecanismos Foucault los llamó dispositivos. Los definió en una entrevista de 1977 con tres características. Primero, como un conjunto heterogéneo. Según el filósofo, ese conjunto “comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen: los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho” (Foucault 1991, 128). En segundo lugar, los dispositivos abarcan las relaciones de todos esos elementos. Por último, los dispositivos forman una estrategia para responder a una urgencia, por ejemplo,

hacer que la población sea absorbida por el mercado. Si ese es el objetivo, los dispositivos se activan para facilitar que aquello ocurra. En definitiva, se puede entender a los dispositivos como un conjunto heterogéneo de elementos que se relacionan entre sí con el objetivo de modelar la vida de la población y así satisfacer las urgencias del poder.

El filósofo Gilles Deleuze vio a los dispositivos foucaultiano como “máquinas de hacer ver y hacer hablar” (Deleuze 2007, 306). Para él, los dispositivos tienen la capacidad de poner sombra sobre las cosas que no deben ser vistas y poner luz sobre aquellas que sí. De esta manera, los dispositivos modelan las cosas sobre las cuales se debe y se puede hablar. Y no solo eso. También fijan la perspectiva desde la cual esas cosas deben ser vistas y habladas. Es así que, cuando Martín Caparrós dice que la información presenta un modelo del mundo donde solo importan los triunfadores, está describiendo cómo los dispositivos informativos definen sobre quiénes se debe hablar y cómo se debe hablar de ellos. De esta manera queda claro que la producción de información es un quehacer político.

Amar Sánchez plantea que la narrativa de los derrotados se opone a ese ejercicio de poder. Para ella, el lugar político de esos relatos es la resistencia. Esta es una idea que también la extrae de la concepción de Foucault. En *La voluntad de saber*, el filósofo señaló que, si bien la biopolítica desarrolla mecanismos para administrar la vida, “esto no quiere decir que la vida haya sido exhaustivamente integrada a técnicas que la dominen o administren; [sino que] escapa de ellas sin cesar”. Esa huida es la resistencia. Esta se apoya precisamente en lo que la biopolítica quiere controlar, en la vida: “[...] lo que se reivindica [a través de la resistencia] y sirve de objetivo, es la vida, entendida como necesidades fundamentales, esencia concreta del hombre, cumplimiento de sus virtualidades, plenitud de lo posible” (Foucault 2009a, 175). Cumplimiento de las virtualidades y plenitud de lo posible significa aquí reivindicar el derecho a “encontrar lo que uno es y todo lo que puede ser” (Foucault 2009a, 176). La resistencia busca ejercer la vida desde otras posibilidades que el biopoder no contempla. Con estas consideraciones, esta frase ya citada de Caparrós respecto del lugar político de la crónica obtiene pleno vigor: “La crónica es una forma de pararse frente a la información y su política del mundo: una manera de decir que el mundo también puede ser otro” (Caparrós 2011, 610). Si los dispositivos informativos definen sobre quiénes se debe hablar –los triunfadores– y cómo se debe hablar sobre ellos, la crónica opone resistencia y abre las

posibilidades. Incluye a los derrotados y propone otra perspectiva para abordar sus historias.

Ahora bien, esta resistencia, esta huida, esta búsqueda de la posibilidad de ser de otra manera, requiere de una contraestrategia que, como la estrategia del biopoder, también tiene la capacidad de incentivar y organizar fuerzas. Desde esta perspectiva, Amar Sánchez concluye que “los puntos de resistencia mantienen un carácter relacional respecto del poder; de esta manera, puede decirse que la postura de los personajes perdedores es también un lugar de poder –de mucho poder” (Amar Sánchez 2010, 82). De esta manera, el papel que juegan los derrotados no es para nada pasivo, sino que tiene un carácter creador.

Salcedo Ramos coincide con este enfoque, en tanto encuentra en los derrotados un valor intrínseco, una verdad constructiva. En la entrevista con Cea Aránguiz señala que “la verdad no se encuentra solamente frecuentando los manteles de los poderosos, sino también prestándole atención a la gente común y corriente” (Salcedo Ramos 2010, 212). El cronista colombiano considera que en los derrotados también existe una verdad, una esfera constructiva, un valor independiente del mundo de los triunfadores. Considera que los derrotados también ejercen un poder.

Salcedo Ramos desarrolla un mecanismo de resistencia al resignificar la pérdida, al tender un puente que permite convertir al fracaso en derrota. Ese tránsito se comprende con los conceptos que el investigador cultural Stuart Hall desarrolló para entender lo que él llamó el “espectáculo del Otro”. Según el teórico, Occidente desarrolló un sistema de representación con el cual se instituyó una relación de dominio con respecto al negro africano. A este sistema lo llamó “régimen racializado de representación” y funciona de la siguiente manera. Está estructurado a través de oposiciones binarias, donde lo blanco es lo superior, lo limpio, lo civilizado; y lo negro es lo inferior, lo sucio, lo bárbaro. Además, ese sistema forma estereotipos. Esto consiste en, primero, reducir a una persona a unos pocos rasgos negativos y, segundo, presentar esos rasgos como si fueran esenciales y fijos en la naturaleza. De ahí que la cultura de los pueblos negros sea considerada como barbarie, como una manifestación de la naturaleza. Con esto, además, se niega el origen económico y político de las desigualdades entre negros y blancos. El estereotipo, agrega Hall, pone en marcha tres procesos de dominación: en primer lugar, como quedó dicho, esencializa, naturaliza y fija las desigualdades; luego divide a la realidad en normal y anormal, creando así prácticas de exclusión; y, por último, activa los dispositivos del

poder contra el grupo subordinado. Hall habla de dispositivos de poder porque, al igual que Amar Sánchez, parte de la noción de poder elaborada por Foucault. Por último, Hall apunta que ese régimen racializado tiene la facultad de construir fetiches. Esta construcción se realiza en dos niveles: primero, a nivel de la representación, en tanto una parte del sujeto –un órgano, un objeto, una porción– sustituye a la totalidad; y segundo, a nivel libidinal, en tanto esa representación que resulta incómoda, diferente, odiosa, “primitiva” y deforme termina siendo objeto de un disfrute obsesivo pues se convierte en algo exótico. Para ejemplificar, el autor cuenta la historia de la “Venus de Hotentote”, una mujer africana que fue exhibida como espectáculo popular en Londres y París a inicios del siglo XIX. La fama de la Venus se debió a su estatura (1,40 metros), el gran tamaño de sus nalgas y el alargamiento de sus labios vaginales. A pesar de su rareza o precisamente por ella, se escribieron sobre aquella mujer tratados científicos, baladas, melodramas y grandes reportes de prensa; también se crearon ilustraciones, caricaturas y hasta se construyeron moldes de cera y yeso con sus órganos. En definitiva, el sistema de representación mediante el cual se imponen relaciones de dominación tiene varios componentes: el desarrollo del binarismo (donde el grupo dominante es lo positivo y el dominado lo negativo), la construcción de estereotipos y la fetichización de los subordinados.

No obstante, como Hall parte de una noción foucaultiana de poder, también deja espacio para la resistencia. El teórico presenta tres contraestrategias para enfrentar el “régimen racializado de representación”, que parten de la idea de que el significado nunca puede ser fijado por completo y es susceptible de ser reapropiado en nuevos significados. La primera contraestrategia consiste en revertir los estereotipos, haciendo que el marginado adopte los gustos, estilos, conductas, moda y motivaciones del grupo dominante. La segunda radica en sustituir las imágenes negativas por positivas, tratando de construir una identificación aceptable de lo que antes era despreciado. Si bien estas dos contraestrategias intentan subvertir el estereotipo, el autor subraya que con estas no superan los binarismos, pues los polos positivos y negativos continúan vigentes. La tercera contraestrategia consiste en colocarse dentro de las complejidades de la representación y hacer que los estereotipos funcionen contra sí mismos. Para ejemplificar, el autor acude a Lenny Henry, el comediante inglés afrodescendiente que hace que su público se ría con, y no de, sus personajes negros. Estas tres contraestrategias suponen una lucha incesante por el significado que, como quedó planteado, nunca es fijo.

Los análisis de Hall pueden ser aplicados a la teoría de la derrota. Si representamos a los perdedores desde la perspectiva del “régimen racializado de representación”, estos aparecerán como personajes fracasados, que han asumido la pérdida como algo dado de manera natural, imposible de cambiar. Además, las características de estos personajes asomarán como negativas al ser comparadas con las cualidades de los triunfadores, consideradas como positivas. Esa carga deficitaria formará el estereotipo de los fracasados. Incluso, estos pueden ser expuestos como personajes raros, anormales, ofrecidos al público como objeto exótico, es decir, como personajes fetichizados. Del otro lado, si representamos a los perdedores desde la perspectiva de las contraestrategias planteadas por Hall, asomarán personajes derrotados, que no han asumido su pérdida como algo inamovible, sino como algo que se puede revertir. Al no ser considerada la pérdida como algo natural, aparecerán además las causas económicas y políticas que la provocan. Aquellas características que eran consideradas como negativas pueden ser adoptadas como positivas, incluso, como un motivo de risa, pero no la risa que nace de la burla humillante, sino aquella que refleja la habilidad del derrotado de burlarse de sí mismo para conjurar la supremacía de los triunfadores.

Estos conceptos resultan claves para interpretar la crónica “El retrato de un perdedor”, ya citada. Quedó planteado que la narración tiene dos partes; que en la primera el autor presenta al protagonista, Víctor Regino, con el estereotipo del fracaso; mientras que en la segunda reivindica la pérdida y la presenta como un valor, en forma de derrota. Al inicio, al protagonista se lo describe con sus rasgos negativos:

Su piel cobriza, normalmente templada como un tambor, acusa los trastornos causados por la dieta estricta del último mes: se ve marchita, vaciada. Tiene una catadura de huérfano que quizá se debe a sus ojeras profundas. Uno pensaría que consiguió su ropa entre los restos de un naufragio: la camisa demasiado ancha, los zapatos con las puntas dobladas hacia arriba. Hasta su bigote largo y desgreñado, que contrasta con sus mejillas escurridas, parece heredado de un difunto mucho más grande que él. (Salcedo Ramos 2011b, 112)

Luego, el cronista contrasta las características deficitarias de Regino con las de su contendor, “Miche” Arango, formando así el binarismo de polos opuestos que es característica del “régimen racializado de representación”. Arango es doce centímetros más alto. Está invicto; tiene 17 combates consecutivos ganados. Llega al coliseo rodeado de “la fauna característica de los vencedores”: familiares, barras, vehículos, entrenadores. En contraste, Regino, que en su mejor época tuvo tres victorias y diez derrotas, arriba en

un “destartalado bus hediondo”, solo, sin saber si quiera quién le iba a dirigir la pelea desde su esquina del cuadrilátero. Arango representa todo lo positivo y Regino, la otra cara. La fetichización del protagonista aparece cuando este trepa en ring. Regino calienta los músculos con las tradicionales fintas de los boxeadores mientras el anunciador lee su ficha. Un rasgo negativo –los movimientos descompasados– sustituye a la totalidad del personaje. Esta descripción provoca una mezcla de vergüenza ajena y burla morbosa. No obstante, cuando el fetiche del fracasado ocupa la escena, el relato da un giro. A través de Regino, el autor reflexiona:

Y bien: ahí tenemos a Regino, en el centro del cuadrilátero, debajo de una lámpara que lo ilumina a chorros como para dejarlo en evidencia. Está allí para recordarnos que, a pesar de nuestras ropas, seguimos desnudos. Somos a menudo muy pretenciosos en nuestro confort, pero deberíamos ir coligiendo que si nos niegan el perfume, como a Regino, lo que nos queda es el sudor. El hombre se llena la boca hablando de la civilización y piensa que sus antepasados primitivos, aquellos que debían luchar cuerpo a cuerpo contra las demás especies de la creación, son criaturas anacrónicas. Y, sin embargo, todavía a estas alturas le toca arriesgar el pellejo por un trozo de pan. O por unos traperos. (Salcedo Ramos 2011b, 115)

Justo cuando el fracaso se encarnaba en el personaje, el cronista activa uno de los fundamentos que rigen la perspectiva de su obra: reconocer en la pérdida los rasgos que componen la condición humana. Y lo que encuentra en la historia de Regino es la capacidad de poner en duda la idea de civilización occidental. El autor se adentra en un tema general a través de la historia particular del protagonista. De esta manera, la vida de Regino nos permite reconocer un concepto que es parte de nuestro sentido común, que compone nuestra vida: la civilización. Nos permite no solo comprenderlo a él, sino a nosotros mismos.

A partir de este punto, el autor profundiza los rasgos de Regino que no se adaptan al estereotipo de fracasado. La resistencia, la búsqueda de la posibilidad de ser diferente, la contraestrategia para combatir al “régimen racializado de representación”, se enciende. En adelante, Regino aparece como un sujeto listo que, prescindiendo del alfabeto, ha cultivado su sentido común y ha alcanzado una sabiduría intuitiva que supera incluso a la inteligencia del cronista letrado. Salcedo Ramos presenta el siguiente diálogo. Regino dice que a su hija de 15 años solo le puede dar un consejo: que estudie porque “los brutos mueren muy rápido”. No necesariamente, le refuta el cronista. El personaje calla y luego de unos minutos le cuenta que su padre murió en 1982 porque le dio una tos muy fuerte que le llevó a tomarse media botella del expectorante de su patrón pero, como no sabía

leer, resultó ser un frasco de pesticida. Conclusión: los brutos mueren muy rápido. A este diálogo se suman escenas que registran la situación económica en la que vive el protagonista. Con esto, las diferencias que separan a Regino de la figura de triunfador no aparecen como naturales, sino en su contexto real. Doce horas antes de iniciada la pelea, en lugar de estar entrenando, dándole puñetazos a un saco de arena, madruga a tajar pescados para ganarse el desayuno, luego poda un jardín entero y más tarde va al colegio de su hija para averiguar sus notas. Es como si el autor reclamara a sus lectores: de esta persona se burlaron, de ella sintieron vergüenza. Pero el sarcasmo va más allá. Salcedo Ramos invita a la risa –esta vez de verdad– al describir el pueblo empobrecido de Regino, en el que paradójicamente abundan paraderos repletos de comida:

[...] sigo pensando que estas fondas lánguidas son tan sólo una forma de consuelo. Su razón de ser, más que el lucro, es el instinto de supervivencia. Al repartir la miseria, la conjuran. Así se permiten convertir la escasez en motivo de sorna. Esa capacidad de burla se evidencia, por ejemplo, en los nombres que les ponen a algunos de sus platos más pobres: a la montaña de arroz atravesada en la cima por un banano triste, se le llama ‘arroz al puente’. También existe el ‘arroz al nevado’, que es un cerro igual al anterior pero está coronado por un huevo frito. (Salcedo Ramos 2011b, 117)

Con este pasaje, el autor hace que el estereotipo del fracaso funcione en contra de sí mismo, en la misma línea que plantea Hall. El lector no se ríe de los perdedores, de los empobrecidos, sino con ellos, de las bromas que han inventado para resistir la miseria. Esta no es la única historia en la que Salcedo Ramos utiliza este recurso para dignificar a los derrotados. En su antología de crónicas *La eterna parranda* (2011), dedica un capítulo al que llama “Bufones y perdedores” para presentar ocho narraciones. Varios relatos describen cómo el humor conjura la discriminación, la pérdida. En “El fútbol de Las Regias” –la historia de un equipo de travestis que se organizaron para socorrer a enfermos de sida y a drogadictos–, que fue publicada en agosto del 2007 en *Soho*, el cronista recrea una escena en que los homosexuales celebran chistes homofóbicos:

El más lenguaraz de todos es ‘La Ñaña’, fundador del equipo. Dice que ‘La Valeria’, cuando era un bebé de brazos, se sentaba sobre el biberón; que la ‘La Britney’ nació con un chupo entre las nalgas; que ‘La Canasto’ es agüita de florero y ‘La Natalia’, flor de otro patio, y que ‘La Cuto’ es tan gay que cuando ve un pene pintado en el piso, lo borra con el trasero. (Salcedo Ramos 2011a, 193)

Al final de la escena, cuando los travestis están en el campo de juego y el público los aclama, el autor concluye:

Si los espectadores los ovacionan no es solo por cortesía, sino también para premiarlos por el hecho de convertir su propio travestismo en motivo de burlas. Acaso suponen, en el fondo de sus conciencias, que es preferible tenerlos enjaulados aquí, como rarezas de circo, que presenciarlos en las calles, mezclados con el resto de la sociedad. Viéndolos correr jubilosos detrás de la pelota, mientras la gente aplaude y chilla, acude a la memoria un viejo pensamiento: los hombres crearon el humor para consolarse por ser lo que son. (Salcedo Ramos 2011a, 194)

Casi al final del relato, Salcedo Ramos vuelve a citar a “La Ñaña”: “Nosotros nos apropiamos de los insultos que nos dirige la sociedad y los desactivamos convirtiéndolos en chiste” (Salcedo Ramos 2011a, 200). El relato plantea la oposición entre el fetiche y el humor. Precisamente cuando disfruta de la “deformidad” de los travestis, el público no puede ejercer una relación de dominio sobre ellos porque estos son capaces de reírse de sí mismos. Los espectadores no se ríen de ellos, sino con ellos.

Algo similar sucede en la crónica “Un viaje con los enanos toreros”. El relato inicia con un personaje que enumera cómicamente las ventajas de los enanos: “no se descalabran en los travesaños de las puertas, ni sufren cuando se agachan y, como si fuera poco, se libran de toparse cara a cara con Dennis Rodman [el basquetbolista estadounidense], ese tipo tan feo” (Salcedo Ramos 2011a, 237). Luego, el autor describe cómo los enanos se convierten en un fetiche dentro del ruedo: “Nada le produce al hombre tanto morbo y tanta hilaridad como la anormalidad de otro hombre. Por eso el circo es el escenario natural para burlarse del prójimo. Y para deshacerse de él entregándose a los leones. O a vaquillas encrespadas” (Salcedo Ramos 2011a, 242). Otra vez, el cronista rescata el sacrificio como vía de subversión, de resistencia. Salcedo Ramos termina la historia enumerando las dificultades cotidianas de los enanos –los estribos elevados de los buses, las sillas altas de los bares, las frutas inaccesibles de los árboles– y remata:

Para sobreponerse al mundo cabrón que les tocó en suerte, es que torear. Todos han recibido cornadas feroces, cierto, pero ese es el precio que deben pagar para demostrar que son capaces de derribar al novillo temible. Y para que todas las plazas de toros del mundo sean Liliput, ese país justo en el que los enanos pueden someter al más gigante” (Salcedo Ramos 2011a, 244).

El sacrificio que los enanos enfrentan en el ruedo no es solo la vía por la cual se convierten en objeto de burla, no es solo la confirmación de su pérdida, es también el lugar de la reivindicación, de la resistencia frente a la hostilidad, de la terquedad de crear un mundo diferente, un Liliput. El elemento que hace posible esto es el humor, la

capacidad de reírse de sí mismo. De esta manera, los enanos toreros –como los travestis futbolistas–no se reconocen en la resignación del fracaso sino, más bien, en la derrota.

Para resumir, la relación que existe entre el sentido de derrota y la resistencia se resuelve en el campo de lo político. En el contexto de la crónica, esa relación se hace más evidente porque el género tiene una larga tradición política. La dimensión política de la crónica contemporánea se evidencia en tanto se opone a la lógica informativa, pues valora la labor escritural, la subjetividad y la crítica, y sobre todo porque centra su mirada en quienes están afuera de las esferas del poder. La dimensión política de la derrota se entiende desde la biopolítica foucaultiana, que comprende al poder no solo desde su capacidad negativa de explotación y coerción, sino desde su faceta productora de discursos, objetos de conocimiento, subjetividades, prácticas e instituciones. Esta teoría establece que ahí donde actúa el poder se activa además la resistencia, que también tiene un carácter productivo. La resistencia, la búsqueda de ser algo diferente a lo direccionado por el biopoder, genera el sentido de la derrota. Sin resistencia, la pérdida es fracaso absoluto, es mera imposibilidad de ganar. Con resistencia, la pérdida es terca, se empeña en su propia verdad para crear espacios de reivindicación. De esta manera, la derrota se erige como un valor en sí mismo, por fuera de la ambivalencia del fracaso y el triunfo. Esto se logra, además, con otro concepto que fundamenta el sentido de derrota: la memoria.

### **1.3 La memoria: la nostalgia del paraíso**

Salcedo Ramos comprendió el valor de la memoria en su ejercicio periodístico. Durante una cobertura, cuenta en el artículo “La Roca de Flaubert”, el fotógrafo Julián Lineros le contó un hecho que el ejército colombiano había guardado en secreto. Los soldados habían cercado un pueblo que servía de fortín a las FARC. Al escuchar los primeros disparos, el Ejército descargó impetuoso sus balas en contra de un enemigo invisible. Lo hizo durante dos horas. Una vez que el tableteo de sus rivales cesó, los soldados pensaron que aquellos se habían rendido o, quizás, huido. Cuando se acercaron al poblado, se dieron cuenta de algo vergonzoso: aquel sonido de balas eran grabaciones que se reproducían en altavoces. Los guerrilleros habían dispuesto el mecanismo y se habían marchado antes de la balacera. Sobre este singular episodio, el cronista reflexiona:

El Ejército, como es apenas obvio, mantuvo en secreto aquella heroica batalla suya contra un escuadrón de CD's, lo que confirma la sentencia de Manuel de Alcántara, el poeta andaluz: "Lo curioso no es cómo se escribe la historia, sino cómo se borra". Una función importante de la crónica es impedir, justamente, que la borren o que pretendan escribirla siempre en pergaminos atildados en los que no hay espacio ni para la derrota ni para el ridículo. (Salcedo Ramos 2015, 123)

En otro artículo, "Un ejercicio contra el olvido", el cronista retoma la idea del poeta español Manuel Alcántara para remarcar la diferencia entre la construcción de la historia desde la perspectiva de los vencedores y desde los derrotados, y determinar el papel que juega la crónica en ese contexto:

La Historia con hache mayúscula siempre ha sido un asunto de vencedores: la dictan quienes están al mando. Por eso el poeta Manuel Alcántara decía que "lo curioso no es cómo se escribe la historia, sino cómo se borra". Se borra a los perdedores, a los excluidos, a esos que Eduardo Galeano llama "los nadies". [...] Para la gran prensa, que a menudo escribe las noticias de primera plana con la misma tinta excluyente de los historiadores, "los nadies" solo existen como meras cifras de las tragedias. La crónica –es decir, la historia con hache minúscula– intenta hacer menos dura tal injusticia. (Salcedo Ramos 2015, 240)

En Salcedo Ramos, las tensiones que existen entre Historia e historia se dan en el campo de conflicto entre triunfadores y derrotados. Hacer Historia conlleva, desde esta perspectiva, borrar los residuos incómodos; mientras que hacer historia consiste en visibilizar esos restos, a los "nadies", sus verdades y sus valores. Ya que la historia de los derrotados queda borrada en la Historia, el lugar al que aquella se pertenece es la memoria. Así, la relación entre crónica y memoria se hace evidente. En varias ocasiones, Salcedo Ramos (2010, 212) ha dejado sentado este vínculo: "Escribir crónica es construir memoria", le dijo al entrevistador Rodrigo Cea Aránguiz, y en el artículo "El periodismo como memoria" escribió: "el periodismo narrativo que hoy leemos como información dentro de unos años será leído como memoria" (Salcedo Ramos 2015, 129). Es claro que, para Salcedo Ramos, el quehacer cronístico se opone a la maquinaria de la Historia y se adscribe a la construcción de la memoria.

El filósofo y antropólogo francés Paul Ricoeur evidenció los mecanismos de borrado que emplea la Historia oficial, cuando estudió la fenomenología de la memoria, expuesta en su libro *La memoria, la historia y el olvido* (2004). Según él, todo ejercicio de memoria supone un uso y un abuso de ella. Esto, agrega, supone también un uso y un abuso del olvido. Uno de esos abusos es la constitución de la "memoria manipulada",

establecida por quienes tienen el poder. Aquí opera el factor ideológico, que actúa en tres niveles operativos: distorsión de la realidad, legitimación del sistema de poder y la integración de narraciones encaminadas a fortalecer esa ideología. Al respecto, Ricoeur plantea:

El recurso al relato se convierte así en una trampa, cuando poderes superiores toman la dirección de la configuración de esta trama e imponen un relato canónico mediante la intimidación o la seducción, el miedo o el halago. Se utiliza aquí una forma ladina del olvido, que proviene de desposeer a los actores sociales de su poder originario de narrarse a sí mismos. (Ricoeur 2004, 572)

En esta cita se evidencia cómo la constitución de la Historia oficial se contrapone con la capacidad de los dominados de narrarse a sí mismos. Desde esta perspectiva, Amar Sánchez plantea que “la memoria y el olvido no son terrenos neutrales, sino auténticos campos de batalla, en los que se lucha por imponer las versiones de la historia que han de perdurar” (Amar Sánchez 2010, 122). La dimensión política de la memoria se hace explícita con las contradicciones que enfrentan a dominantes y dominados cuando intentan establecer el relato del pasado. En este contexto, la autora revive el debate que se fraguó entre Walter Benjamin y Max Horkheimer, en torno al quehacer de la historia. Amar Sánchez cita que el primero defiende la actualidad de los derechos de las víctimas (de los derrotados) y que el segundo acepta que sólo los derechos de los vencedores sobreviven con el tiempo. La autora apuesta por la perspectiva de Benjamin. En su ensayo “Sobre el concepto de historia”, este retrató a la historia como el Ángel Novus, el cuadro del pintor suizo Paul Klee. Con esa imagen, el filósofo construye este símil:

Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras un cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso. (Benjamin 2005, 23)

Detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Este es el ánimo que habita en el ejercicio de la memoria de los derrotados. El mismo Benjamin reconoció en ese ensayo la importancia que tiene la labor cronística para conseguir ese propósito.

El cronista que hace la relación de los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y pequeños responde con ello a la verdad de que nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido para la historia. Aunque, por supuesto, sólo a la humanidad redimida le concierne enteramente su pasado. Lo que quiere decir: sólo a la humanidad redimida se le ha vuelto citable su pasado en cada uno de sus momentos. (Benjamin 2005, 18)

Benjamin subraya la contradicción entre la Historia, para la cual solo existen grandes acontecimientos, y la historia, que se empeña en no dejar perder nada de lo que ocurrió. Y, en ese no perder nada, Benjamin ve un mecanismo de redención para los oprimidos. “El sujeto del conocimiento histórico es la clase oprimida misma, cuando combate” (Benjamin 2005, 25). Desde esta perspectiva, el derrotado que recuerda es un rebelde.

Paul Ricoeur examinó los procesos por los cuales es posible recuperar el pasado con el fin de recomponer al agraviado. Para empezar, el filósofo francés establece el lugar que ocupa el pasado en el presente: “no decimos del pasado que ya no es, sino que fue. Con la primera denominación, subrayamos su desaparición, su ausencia. [...] Con la segunda denominación, subrayamos su plena autenticidad [pues] nadie puede hacer que lo que ya no es no haya sido”. (Ricoeur 2004, 566). Con esto, el autor sienta una verdad inamovible: el pasado existió. Ahora bien, que el pasado haya existido no es garantía de que vaya a ser recordado, pues el olvido es parte de la condición humana. De hecho, el olvido es necesario, pues la labor de la memoria consiste en recordar lo olvidado. Sobre el olvido, el filósofo plantea que este puede ser destructor o preservador. El primero se forja en la idea de que el pasado ya no es, que desapareció, de tal manera que es imposible construir memoria. El otro olvido se sostiene en la idea de que el pasado ha sido y que es imposible considerar que no haya sido. Este es el olvido fundador de la memoria. Según Ricoeur, recomponer a los agraviados por un pasado violento pasa necesariamente por el reconocimiento de que ese pasado existió y que sí es posible recordarlo.

De la mano del psicoanálisis freudiano, Ricoeur analiza cómo ese trabajo de recordación aplaca el sufrimiento de las víctimas. El pasado violento se establece como trauma en la psiquis de la víctima, señala el pensador francés y recuerda que Sigmund Freud encontró que el paciente que reprime el recuerdo del trauma tiende a repetir el hecho con sus actos de forma inconsciente. Para superar este estado, a manera de terapia, el psicoanalista recurrió a un trabajo de rememoración, pues descubrió que la memoria ayuda a tomar consciencia del trauma y, de esta manera, aplaca la compulsión de repetición. Este trabajo de rememoración supone además un tránsito de la melancolía al

duelo. Sobre estos dos estados, Ricoeur escribe: “a diferencia del duelo, donde es el universo el que aparece empobrecido y vacío, en la melancolía es el yo mismo el propiamente desolado” (Ricoeur 2004, 101). En la melancolía, los lamentos de la víctima son acusaciones contra sí misma, pues considera que la pérdida del objeto amado está dentro de sí. En cambio, en el duelo, el déficit está en el mundo exterior pues es ahí donde ya no existe el objeto amado. Por supuesto, el estado de duelo significa una sanación interna de la pérdida. La rememoración ayuda a tomar consciencia del trauma y a exteriorizar el sufrimiento. En ambos casos, el trabajo de memoria alivia a las víctimas del pasado violento.

Por último, Ricoeur considera que, para que la víctima sea capaz de soportar el recuerdo de su pasado, no solo es necesario el trabajo de duelo, sino también un proceso de redención que es posible solo cuando se toma conciencia de que existe una deuda con el pasado. Esa deuda es la de hacer justicia a las víctimas. “Es la justicia la que, al extraer de los recuerdos traumatizantes su valor ejemplar, transforma la memoria en proyecto; y es este mismo proyecto de justicia el que da al deber de memoria la forma del futuro y del imperativo” (Ricoeur 2004, 119), escribe el filósofo. Si la memoria da cabida al pasado dentro del presente, la demanda de justicia pone al pasado en perspectiva hacia el futuro. En definitiva, el trabajo de la memoria ayuda a las víctimas a superar el estado melancólico, donde la herida está atrapada en su interior, y permite tomar consciencia del trauma para demandar justicia y buscar que esa violencia no se repita en el futuro.

No obstante, sobre esto último, Ricoeur, advierte un peligro: que las víctimas reclamen justicia es un uso de la memoria y, como tal, puede derivar en un abuso, que un extraño se autoproclame portavoz de las víctimas y de sus demandas. Sobre esto, Salcedo Ramos ha tomado posición. Él tiene claro que quienes construyen la memoria son los propios derrotados y que el lugar del cronista es el del testigo, en un segundo plano, exponiendo las verdades de las víctimas y planteando críticas a través de ellas. En la entrevista con Juan Cruz Ruiz dejó sentada esta idea: “El periodismo [...] me pone en los zapatos ajenos y me ayuda a entenderme a mí mismo a través de los otros. Al escribir, sufro, pero al oír a la gente regalándome sus historias soy feliz. Siento que mi vida se justifica justo por eso, por estar ahí, como testigo de algo que después voy a contar” (Salcedo Ramos 2016, 128). Hacer crónica, para Salcedo Ramos, es dar un salto hacia el otro, para ver el mundo y verse a sí mismo desde la perspectiva ajena. No es, de ninguna

manera, una labor paternalista que busca apropiarse de la palabra de las víctimas para devenir en héroe.

Salcedo Ramos pone en juego estos conceptos en la crónica “El pueblo que sobrevivió a una masacre amenizada con gaitas”, que fue publicada en *Soho*, en la edición de julio del 2009. El autor cuenta la suerte de El Salado, un pueblo caribeño que sufrió una masacre que segó a 76 comuneros en manos de las Autodefensas Unidas de Colombia, en el 2000. Los verdugos perpetraron el crimen con algarabía, interpretando cumbiambas con instrumentos sustraídos a los pobladores. Tras la matanza, todos huyeron y la comuna quedó desolada. Dos años después, en noviembre del 2002, regresaron solo ciento veinte de los más de seis mil habitantes que ahí vivían. La noticia del retorno copó los medios por varios días, pero después El Salado quedó en el olvido. Ya casi nadie recordaba la tragedia en el 2009, cuando Salcedo Ramos visitó a los sobrevivientes y recreó su historia.

De entrada, el autor expone que su interés por las víctimas de la violencia es una opción personal que contradice a la visión mediática sobre la tragedia. Reclama que los pueblos violentados y empobrecidos se hagan evidentes solo cuando sufren: “Sucede que los asesinos [...] nos enseñan a punta de plomo el país que no conocemos ni en los libros de texto ni en los catálogos de turismo. [...] Los habitantes de estos sitios pobres y apartados solo son visibles cuando padecen una tragedia. Mueren, luego existen” (Salcedo Ramos 2011a, 301). Al final de la narración, remarca su oposición a la mirada mediática. Plantea que a la masacre se sumaron otros tipos de atropello, en los cuales varios medios tuvieron participación. Reseña que cuando los sobrevivientes retornaron al pueblo en el 2002, uno de ellos, una niña llamada María Magdalena Padilla, fue noticia nacional de primera página. Salcedo Ramos recrea su historia. Una vecina que tenía que salir del pueblo le encargó a María Magdalena que cuidara a su hija de cinco años. Para pasar el tiempo, ambas niñas empezaron a jugar a la escuelita. Otras madres vieron la escena y decidieron sumar a sus hijos al juego, hasta que María Magdalena llegó a tener 38 niños a su cargo. Una periodista contó la historia, bautizó a la protagonista como “Seño Mayito”, y eso conmovió toda Colombia. María Magdalena se fotografió con el Presidente de la República. Los políticos en general festejaron públicamente su ejemplo. La adularon en los medios de comunicación, la pasearon por todo el país y le dieron el Premio Portafolio Empresarial. Ahora, cuenta Salcedo Ramos, ese trofeo está empolvado y ella se siente triste porque no pudo estudiar para ser profesora. De hecho, subraya, en

El Salado no hay escuelas que ofrezcan educación completa. Con la escena de María Magdalena, el cronista reflexiona:

Lejos de los reflectores y las cámaras [María Magdalena] no resulta atractiva para los falsos mecenas que la saturaron de promesas en el pasado. Pienso -pero no me atrevo a decírselo a la muchacha- que ahí está pintado nuestro país: nos distraemos con el símbolo para sacarle el cuerpo real, que es la falta de oportunidades para la gente pobre. Les damos alas a los personajes ilusorios como “la Señó Mayito”, para después arrancárselas a los seres humanos de carne y hueso como María Magdalena. En el fondo, creamos a estos héroes efímeros, simplemente, porque necesitamos montar una parodia de solidaridad que alivie nuestras conciencias. (Salcedo Ramos 2011a, 311)

La narrativa de “los reflectores y las cámaras” encarna a la memoria manipulada, expuesta por Ricoeur. Este plantea que la clase dominante fortalece su ideología manipulando la memoria, integrando sistemas simbólicos a acciones. En la narración de Salcedo Ramos se puede observar cómo funciona esa memoria manipulada. La idea de solidaridad (sistema simbólico) se encarna en la entrega de dádivas a la “Señó Mayito” (acción). Y esto tiene dos efectos que fortalecen la ideología dominante: por un lado, los poderosos se establecen como salvadores y, por otro, se esconde el problema real, de carácter económico.

Frente a esta manipulación, Salcedo Ramos apuesta por la voluntad que tienen los derrotados de narrarse a sí mismos. Durante toda la crónica, el autor insiste en la necesidad de poner la mirada en los violentados, pero no desde la perspectiva de los poderosos que se solidarizan en medio de la atención de la prensa y luego dan paso al olvido. En su lugar, el autor apuesta por contar la historia olvidada, siete años después del escándalo mediático. Sabe que eso lo contrapone a la mirada mediática de la tragedia y, por ello, desarrolla una crítica a los medios durante el relato.

Como quedó dicho, Salcedo Ramos tiene claro que la memoria la construyen los propios derrotados y que el cronista queda en segundo plano, actúa como testigo que expone esas verdades y plantea críticas con ellas. Para ello, plantea, el cronista debe salirse de sí mismo y comprender el mundo desde la perspectiva de los otros. Esta idea queda explícita en la narración. El autor escribe: “Si no se hubiese presentado ese hecho infame [la masacre], seguramente yo andaría ahora perdiendo el tiempo frente a las vitrinas de un centro comercial en Bogotá, o extraviado en una siesta indolente. El terrorismo [...] hace que algunos de quienes todavía seguimos vivos pongamos los ojos más allá del mundillo que nos tocó en suerte” (Salcedo Ramos 2011a, 305). Una vez que

sale de su mundillo, el cronista está dispuesto a comprender el tema desde la perspectiva de las víctimas. Como en Ricoeur, aquí la conjugación del deber de memoria y el anhelo de justicia se proyecta en el otro, en la víctima. Así, Salcedo Ramos se centra en el testimonio de uno de los sobrevivientes, Oswaldo Torres. Con sus palabras, el autor recrea el punto central de la crónica: la reconstrucción del pueblo tras el retorno de los habitantes. En el artículo “Prohibido olvidar”, el autor cuenta cómo fue la entrevista que le hizo a Torres. Confiesa que, para realizar la reportería, se asesoró de una guía pedagógica que enseña a periodistas a relacionarse con víctimas. Una de las recomendaciones, indica, era no preguntar mucho para no poner sal en la herida. Lo curioso es que el personaje no necesitó preguntas para desarrollar su relato. “Torres era una catarata de palabras” (Salcedo Ramos 2015, 131), apunta. Sorprendido, el cronista sintió la necesidad de preguntarle por qué le contaba todo eso. “Entonces me dio aquella respuesta inolvidable: ‘Para que todo el país recuerde, porque olvidar es hacerles un favor a quienes mataron a nuestra gente’” (Salcedo Ramos 2015, 133). Torres se resiste a ser cómplice de sus victimarios, se obstina por recuperar lo perdido, se opone a dejar su sufrimiento en el olvido, tiene la voluntad de construir un pueblo que no dé cabida a la violencia.

El testimonio de Oswaldo Torres sirve también para entender el trabajo de memoria que ejercen los habitantes de El Salado y cómo este representa un mecanismo de reconciliación y redención. Como Ricoeur, el cronista reconoce en el pasado de los comuneros violentados una herida, una cicatriz, un trauma:

[...] lo peor de estos atropellos es que dejan una marca indeleble en la memoria colectiva. Así, la relación que la psiquis establece entre el lugar afectado y la tragedia es tan indisoluble como la que existe entre herida y cicatriz. No nos engañemos: El Salado es ‘el pueblo de la masacre’, así como San Jacinto es el de las hamacas, Tuchín el de los sombreros vueltiaos y Soledad el de las bitufarras. (Salcedo Ramos 2011a, 305)

Los violentados viven esa laceración en forma de trauma. El mismo Oswaldo Torres lo reconoce frente al cronista:

Le digo a Oswaldo Torres que el sobreviviente de una masacre carga su tragedia a costas como el camello su joroba, la lleva consigo adondequiera que va. [...] Torres expulsa una bocanada de humo larga y parsimoniosa. Luego admite que, en efecto, hay traumas que perduran. Algunos de ellos atacan a la víctima a través de los sentidos: un olor que permite evocar la desgracia, una imagen que renueva la humillación (Salcedo Ramos 2011a, 306).

Para sobrellevar el dolor, los sobrevivientes idearon varias estrategias. Por ejemplo, “dormían apretujados en cinco casas contiguas del Barrio Arriba, pues temían que los bárbaros regresaran. Reunidos –decían– serían menos vulnerables. Su consigna era que quien quisiera matarlos, tendría que matarlos juntos” (Salcedo Ramos 2011a, 308). Durante mucho tiempo, añade Torres, los comuneros evitaron la música y cualquier actividad que pudiera derivar en fiesta, pues vieron morir a sus paisanos con cumbiambas improvisadas por los paramilitares y sentían que retomar la algarabía era revivir la matanza. Estos hechos dan cuenta del estado de melancolía, en el sentido que plantea Ricoeur, que soportan los habitantes. El filósofo plantea que, como el melancólico siente la pérdida adentro de él, se inflige en busca de consuelo. Eso sucedió, señala Torres, hasta que la comunidad realizó una terapia grupal. Un día, por la recomendación de un psicólogo social, desempolvieron los instrumentos musicales que les recordaba la matanza y se pusieron a bailar en la misma cancha de fútbol donde los suyos fueron acibillados, para exorcizar el dolor. “Resultaba injusto que los tambores y gaitas de los ancestros, símbolos de emancipación y deleite, permanecieran encadenados al dolor” (Salcedo Ramos 2011a, 307), comenta el cronista. Esta reconexión que buscan los comuneros con el lugar donde ocurrió el crimen es un intento por reconciliarse con el mundo. Desde la perspectiva de Ricoeur, se puede identificar un trabajo de duelo en ese proceso. Cuando Salcedo Ramos visitó el poblado, encontró a sus habitantes asumiendo su deuda con el pasado, proyectando los recuerdos dolorosos a la construcción de un futuro sin violencia. Descubrió que el anhelo de los sobrevivientes era volver a la cotidianidad de antes, al pasado que antecedió a la tragedia, a “la época de los abuelos, donde ningún hombre levantaba la mano contra el prójimo, y los seres humanos se morían de puro viejos, acostados en sus camas” (Salcedo Ramos 2011a, 309). Los comuneros estaban redimidos para soportar su pasado oprobioso. El trabajo de memoria ayudó a los comuneros a pasar de la melancolía al duelo y a poner el pasado en perspectiva de futuro para construir una comunidad pacífica.

En los relatos de Salcedo Ramos se repiten los seres derrotados obsesionados con el pasado maravilloso que perdieron para reconstruirlo o con el pasado doloroso que padecieron para conjurarlo, personajes obsesionados con la memoria. Del ex campeón de peso mediano Rodrigo “Rocky” Valdez, de 72 años, resalta su obstinación por preservar su pasado glorioso vistiendo las prendas luminosas de aquel entonces. De Juan Sierra Iputa, un palabrero de la comunidad wayuu, recoge esta metáfora: “Los recuerdos [...]

son el único recurso que le queda al hombre para bañarse de nuevo en el río que ya pasó” (Salcedo Ramos 2011a, 31). De Juan Pérez Medina, un soldado enfermero que estuvo secuestrado 10 años por las FARC, destaca la promesa que hizo junto con sus compañeros capturados: los primeros en recuperar la libertad deberían mantener en la memoria del país a los cautivos. De las historias de familias que quedaron mutiladas por minas antipersonales plantadas por grupos armados irregulares, adolorido, se anima: “a menudo, para documentar la memoria, nos toca mencionar la sogá en la casa del ahorcado” (Salcedo Ramos 2011a, 388). Luego, rememora una frase de Khalil Gibrán: “La nostalgia del paraíso es el paraíso” Las alusiones a la memoria atraviesa la obra cronística de Salcedo Ramos.

En resumen, la memoria es uno de los fundamentos del sentido de derrota. Salcedo Ramos la considera como el espacio que, apartado de la Historia oficial, acoge a la historia de los derrotados. Ese espacio está habitado por la memoria. La memoria configura a la derrota; mientras que el olvido, al fracaso. La memoria, al igual que el género cronístico, hace una apuesta por los derrotados. El cronista registra la memoria de los derrotados. Desde esta perspectiva, Salcedo Ramos plantea que hacer crónica conlleva que el cronista se ponga en segundo plano, en calidad de testigo, para exponer las verdades elaboradas por los derrotados y plantear críticas a través de ellas. El filósofo Paul Ricoeur contribuye con algunos conceptos para entender el proceso de redención de las víctimas -los derrotados- a través del ejercicio de memoria. Ese proceso va acompañado de un trabajo de rememoración y de un trabajo de duelo. En ambos casos, la narración del pasado es definitivo. La víctima se reconcilia con el pasado y formula proyectos para el futuro. Esas narraciones configuran, además, otro componente clave del sentido de derrota: la identidad.

#### **1.4 La identidad: la resistencia del ser**

Cuando Salcedo Ramos se propone imaginar qué contendría el Museo Nacional de la Memoria de su país, incluye estampas del conflicto armado, expedientes de políticos infames y estudios que permitan comprender el trasfondo de todos esos atropellos. Pero no solo eso. El autor agrega:

Y para no hacerles a los verdugos semejante favor, también propondría incluir en el museo muchas pruebas de dignidad y resistencia que nos han dado las víctimas: sus testimonios, la cumbia que valientemente se atrevieron a bailar, años después, en la misma cancha donde sus parientes fueron acibillados, las coplas con las cuales celebran la vida que les queda, los negocios que fundan, su temple, su grandeza, la indulgencia que le conceden al asesino, el ejemplo que nos regalan a nosotros. [...] Habría música porque somos un país que lucha cantando. Un porro de Lucho Bermúdez por aquí y una chirimía de ‘Son Bacosó’ por allá. Ah, y la comida, con la cual expresamos nuestras querencias: el guiso de mi abuela, el sancocho de tu tía. Al final quedaría claro lo mismo de siempre: el país es tan maravilloso que resiste eso, lo que somos”. (Salcedo Ramos 2015, 169-70)

Este pasaje pertenece al artículo “Nuestro museo de la memoria”. En él expone que los rasgos que componen la identidad de las víctimas –sus historias, su música, sus bailes, sus coplas, sus emprendimientos económicos, su comida– son una parte constitutiva de la memoria y, como tal, un mecanismo de resistencia frente al dominio de los vencedores, de los victimarios. Resistencia, memoria e identidad componen una sinergia que sustenta el sentido de la derrota.

Quedó planteado cómo las nociones de resistencia y memoria configuran la derrota. Falta explorar qué papel desempeña aquí el sentido de identidad. La identidad tiene estrechas relaciones tanto con la resistencia como con la memoria. Los vínculos entre identidad y resistencia se entienden desde la visión foucaultiana de biopolítica. Al respecto, el filósofo francés planteó tres tesis en la entrevista “El juego de Michel Foucault”. Primero, que el poder es algo que no existe, en el sentido de que no hay un sitio determinado de donde se emane el poder, sino que el poder es un conjunto abierto de relaciones. Segundo, que al no existir ese punto de emanación de poder no existe tampoco un sujeto constituyente de la estrategia de poder; esta se funda en razón de objetivos urgentes a ser conquistados y, al ser aplicada, es ella la que produce subjetividades. Por último, que esas relaciones de poder se mueven principalmente de arriba abajo en tanto son relaciones de fuerzas desiguales, pero también suponen movimientos de retorno, de abajo hacia arriba, movimientos de resistencia. De este pasaje se puede concluir que la constitución de la identidad es un campo de batalla, pues tanto los movimientos de dominio como los de resistencia producen subjetividades. Aquí se puede apreciar el vínculo entre resistencia e identidad.

Ana María Amar Sánchez aplica esas consideraciones al problema de la derrota. Por un lado, señala la investigadora, los vencedores brindan a los perdedores posibilidades de supervivencia, que pasan por el olvido de las violaciones y la adaptación al orden constituido. Es decir, los vencedores abren el espacio para que los perdedores

configuren su identidad en tanto fracasados. Por otro lado, anota la autora, los perdedores tienen la posibilidad de oponer resistencia y constituir su propia identidad como derrotados. Amar Sánchez concluye que “la capacidad de resistir y sostenerse sin claudicaciones es esencial para la preservación de la identidad [de los derrotados]” (Amar Sánchez 2010, 129). Mientras el dominio constituye la identidad de los fracasados, la resistencia constituye la identidad de los derrotados.

Asimismo, la relación entre las nociones de identidad y memoria se entienden desde la fenomenología de la memoria elaborada por Ricoeur. Según este autor, cuando los vencedores ejercen su dominio a través de la Historia oficial, minan la capacidad de los vencidos para narrarse a sí mismos. Lo que ahí está en juego, señala Ricoeur, es la constitución de la identidad personal y colectiva. El pensador parte de la premisa ideada por el inglés John Locke, según la cual la identidad reposa sobre la memoria, pues la identidad se funda sobre la conciencia que los hombres tienen sobre sí mismos. Una vez que el problema de la identidad está planeado en términos de memoria, Ricoeur observa que cuando hay demasiada memoria se dan abusos de memoria y que cuando hay insuficiente memoria se dan abusos de olvido. Los primeros se dan, por ejemplo, cuando los vencedores celebran las conmemoraciones históricas de sus triunfos; los segundos, cuando el pasado incómodo queda borrado. Ambos tipos de abusos están mediados por la ideología, de tal manera que quienes dominan el aparato ideológico tienen la potestad de modelar la identidad colectiva. Ricoeur explica también este fenómeno a través de la función narrativa de la memoria. Al presentarse la memoria como relato es necesario hacer un recorte ya que es imposible contar todo. La selección de qué se cuenta moldeará a los personajes para que ejecuten ciertas acciones. Esto colabora, según el filósofo francés, a predisponer a la audiencia a acciones que legitimen el sistema de poder. Dentro de este marco, lo ideal es que la comunidad tenga suficiente memoria como para narrarse a sí misma y, de esta manera, tener la capacidad de constituir su propia identidad. Así queda planteado el vínculo entre memoria e identidad.

En los relatos de Salcedo Ramos se puede percibir la sinergia entre resistencia, memoria e identidad. En “Nuestro museo de la memoria” plantea que la memoria y la resistencia forman parte de la cultura popular colombiana. Están presentes en el baile, las coplas, la gastronomía, en el juego... El autor concibe que en la cultura popular se puede reconocer a la forma de ser del derrotado que, a través de la memoria y la resistencia, no se resigna a su situación de pérdida y persiste en sus convicciones. Del análisis de las

crónicas seleccionadas para esta investigación, se observa que el cronista rescata principalmente tres atributos de la cultura popular: la oralidad, la fiesta y el humor.

Con respecto a la tradición oral, Salcedo Ramos le cuenta al entrevistador Juan Cruz Ruiz la importancia que esta tuvo en su formación como narrador. Luego de repasar las limitaciones del Arenal, el pueblo donde creció de la mano de sus abuelos, reflexiona:

La forma de sobrellevar todo ese retraso que había en el pueblo era el cultivo de la palabra. Para escaparnos del calor y los mosquitos, y para no aburrirnos en las tinieblas, nos sentábamos en las terrazas, al aire libre, y comenzábamos a conversar. [...] Con los años he descubierto que los primeros libros que leí nunca fueron escritos, los primeros libros que leí fueron esas historias orales que contaban los campesinos [...]. Éramos habitantes de un pueblo abandonado adonde no llegaban ni Poe, ni Chéjov. Si queríamos disfrutar de un cuento, nos tocaba contarlo a nosotros mismos. Por eso hoy sé que contar historias es una manera de pelear contra el olvido. (Salcedo Ramos 2016, 108-9)

En el mismo diálogo, el autor confiesa que, para él, “oír hablar a los demás era como ver una película”, y concluye: “Yo crecí oyendo imágenes, imaginándome el mundo [...]. Después, con los años, empecé a imaginar menos y a tratar de aprender más. Construí una disciplina permanente de aprendizaje basada en la lectura. Pero nunca he dejado de maravillarme con la oralidad” (Salcedo Ramos 2016, 110-1). De ahí que Cruz Ruiz descifre a su entrevistado como “el cronista que oye imágenes”. Este diálogo deja ver cómo la oralidad del Caribe cultivó en Salcedo Ramos la fascinación por contar historias como un mecanismo de resistencia para preservar la memoria de su pueblo.

En este sentido, un personaje que predomina en la obra de Salcedo Ramos es el juglar, encargado de esparcir las historias populares mediante coplas. A este personaje le ha dedicado crónicas, artículos, talleres y ha sido un tema recurrente en las entrevistas que él ha ofrecido. De hecho, la primera antología de crónicas que Salcedo Ramos publicó se llamó *Diez juglares en su patio*, editada en 1991 y escrita junto con el periodista colombiano Jorge García Usta. Para Salcedo Ramos, los juglares están ligados al oficio periodístico. Esto le dijo al entrevistador García Mongay:

Yo crecí oyendo a los juglares de la música vallenata en el Caribe colombiano. Los primeros periodistas que conocí fueron esos juglares, campesinos analfabetos que tocaban su acordeón mientras iban en un burro llevando en forma de versos ciertas noticias de la vida y de la muerte. ¿Por qué digo que eran los primeros periodistas? Porque a ese territorio polvoriento no llegaban periódicos. La gente se enteraba de lo que sucedía a través de las coplas que los juglares entonaban en los caminos. Oír esos versos era saber qué suerte habían tenido los cultivos de algodón, o cuáles eran los últimos amores contrariados, o qué niño había sido bautizado recientemente. El vallenato era una música

funcional que servía para dar noticias y hacer más gratas las actividades de los hombres en el campo. (Salcedo Ramos 2013, 12-3)

En la obra de Salcedo Ramos, los juglares tienen un lugar privilegiado pues son portadores de una característica esencial de la identidad popular, que consiste en la voluntad de perennizar las historias de los pueblos. Los juglares son agentes de la memoria.

A través de estos personajes, Salcedo Ramos rescata otro rasgo de la cultura caribeña: la fiesta. En el artículo “Elogio a la parranda”, el autor recoge antiguos versos de juglares para exponer el valor del ánimo festivo. Para Salcedo Ramos, la parranda es la oposición a la pérdida fundamental, la muerte. “Cada patio consagrado a la parranda es un espacio que la vida le arrebató a la muerte” (Salcedo Ramos 2015, 83). Desde su perspectiva, el parrandero es consciente de su posibilidad de morir, pero como está vivo se jacta de la vida gozándola. El autor reflexiona:

[...] como no lo han matado ni las enfermedades ni los problemas económicos, [el parrandero] levanta el pecho, engreído, para darle las gracias a su buena estrella. [...] Lo que busca el parrandero no es olvidarse de la muerte sino llenarse de coraje para enfrentarla. De ese modo, su hedonismo, que a algunos despistados les parece estrictamente mundano, es un mecanismo de supervivencia. (Salcedo Ramos 2015, 84)

Ya que la fiesta es capaz de resistirse a la pérdida inevitable, la muerte, también sirve de mecanismo para enfrentar otros menoscabos menores. Para demostrarlo, el cronista colombiano acude a la fiesta del carnaval. En ella, plantea, la realidad se subvierte y se abre una oportunidad para que el oprimido critique al opresor. En el artículo “Alabanza a la máscara”, plantea:

En los cuatro días que dura la fiesta todo se vuelve simulación, parodia. Subvertido el orden del Universo, los preceptos son letra muerta. [...] El carnaval es eso, precisamente: un acontecimiento en el cual se suspende el tiempo de los lamentos y se desata el del gozo. Sin embargo, va mucho más allá del mero hedonismo: abre espacios para que el pueblo exprese su inconformidad y ejerza el derecho a la crítica (Salcedo Ramos 2015, 94)

La fiesta y el sentido de derrota son compatibles. El parrandero se enfrenta a la muerte. No la olvida como lo haría el fracasado, ni se resigna a ella. La encara con una terquedad inútil, pero terquedad al fin, con la pretensión de hacer perdurar la vida en la parranda. Además, la fiesta ofrece al oprimido la oportunidad de revertir el orden a su

favor mediante el goce. El parrandero es un derrotado. Salcedo Ramos recrea la oralidad y la fiesta, que se conjugan en los juglares, en dos crónicas fundamentales de su obra: “El testamento del viejo Mile” y “La eterna parranda de Diomedes”. La primera fue publicada en la edición de febrero del 2002 de la revista colombiana *El Malpensante* y narra la vida del compositor Emiliano Zuleta Baquero, el autor del famoso vallenato “La gota fría”. El cronista cuenta que Zuleta empezó a componer coplas desde la adolescencia y que solía compartirlas a sus amigos durante las labores del campo, una costumbre muy arraigada en el caribe colombiano. Al recrear los inicios de Zuleta, el autor subraya la importancia de la oralidad popular, así:

En los primeros tiempos cada canto era una crónica que narraba un suceso significativo en la región: las travesías mundanas de un sacerdote al que todos creían casto, el chismorreo que le sirve a ciertos pueblos como ejercicio colectivo contra el tedio, o la fuga de una muchacha rica y bonita con un muchacho pobre y feo. Esos motivos elementales, al ser contados con gracia y precisión, adquirirían una gran fuerza expresiva. Era una música hecha para el consumo vital de sus propios cultores: [...] nadie esperaba que la práctica de aquella vocación primaria le condujera a la fama o le engordara los bolsillos. Cantaban por puro gusto. (Salcedo Ramos 2011a, 47)

Además, el sentido de la fiesta es el eje de esta narración. Al inicio, cuando el cronista presenta al personaje, lo plasma con una poderosa frase del propio Zuleta: “A mí el cuerpo siempre me ha pedido que le dé ron, música y mujer. Y a un cuerpo que ha sido tan servicial y voluntarioso yo no puedo negarle lo que me pide” (Salcedo Ramos 2011a, 42). Esta idea domina el relato, que se centra en describir la vocación alcohólica del personaje, su dispersión amorosa y, por su puesto, su dedicación musical. Estas tres facetas están sujetas a la voluntad parrandera de Zuleta. Lo mismo sucede en “La eterna parranda de Diomedes”, que repasa la vida del compositor vallenato Diomedes Díaz y que fue publicada por partes en tres ediciones de *Soho*, entre junio y agosto del 2010. En la primera entrega, “Gracia y desgracia de un espantapájaros”, el cronista se concentra en los problemas legales del personaje que, acusado por el homicidio de una mujer, se hizo proteger por un frente de las Autodefensas Unidas de Colombia. Con la ayuda de varios testimonios, el autor recrea un concierto clandestino ofrecido por Díaz, bajo la custodia de los paramilitares, en un pueblo de Valledupar, en junio del 2001. Describe al personaje y su situación, que se debate entre el crimen y la fiesta. “La historia de Diomedes era la historia de todos estos asuntos placenteros de la cultura popular: paisaje, magia, poesía, bohemia, sentimiento. Pero él la convirtió en un caso de página judicial salpicado de

temas terribles: drogas, homicidio, paramilitares” (Salcedo Ramos 2011a, 130). Salcedo Ramos reconoce una tensión entre los dos planos del personaje: por un lado, el sentido de la fiesta y la oralidad que permiten la conexión del compositor con la cultura popular; y por otro, el asesinato de una joven que da paso a los problemas judiciales del artista. Al final, el cronista describe cómo el horror del crimen se disuelve bajo los influjos de la parranda, bajo la capacidad que tiene esta para aplacar los males. El autor lo entiende así:

La música, la bendita música, suele exaltar realidades que, vistas de fondo, son pedestres. Supongo que eso era, sobre todo, lo que el público le aplaudía a Diomedes aquella noche de junio del 2001: su capacidad de magnificar, a través de esa voz bellísima, ciertas cosas de la puñetera vida que a la hora de la verdad son feas. En este sentido, cantar es corregir y, por tanto, curar. En la cotidianidad es triste, por ejemplo, ver cómo los indígenas de La Guajira, pese a habitar en un territorio tan rico en recursos naturales, viven en una situación penosa. Pero justo cuando uno se detiene a observar esa realidad, Diomedes se pone a cantar:

*Compadre yo soy el indio  
que tiene todo y no tiene nada  
trabajo para mis hijos  
vendo carbón y pesco en la playa  
yo soy el indio guajiro  
de mi ingrata patria colombiana  
que tienen todo del indio  
y sin embargo no le dan nada  
Así, el problema se vuelve un asunto bailable. (Diomedes, 131).*

Tanto en la crónica dedicada a Emiliano Zuleta Baquero como en la dedicada Diomedes Díaz, el autor se centra en dos rasgos fundamentales de la cultura popular caribeña, las nociones de fiesta y oralidad, relacionándolas con su capacidad de resistencia frente a la situación de pérdida. En la obra de Salcedo Ramos, oralidad y fiesta son entendidas como parte constitutiva del sentido de derrota.

Un tercer rasgo de la identidad popular que Salcedo Ramos rescata es el humor. En él, el autor no solo encuentra un mecanismo para revertir la situación de pérdida, como quedó planteado, sino además un antídoto contra la pérdida absoluta, la muerte. En el artículo “Si no eres el muerto, sonríe”, el cronista reflexiona sobre la relación entre muerte y humor. Primero cuenta cómo fue su primera experiencia con un deceso, a sus seis años, cuando presencié el velorio de un vecino. Mientras en el funeral, puertas adentro, la gente lloraba, en el patio había una disposición de alegría: se contaban chistes, se hablaba de música, se jugaba dominó, se batían las palmas. Quienes salían a tomar aire también retomaban la risa. El autor confiesa que nunca olvidará ese primer acercamiento con la muerte, pues entendió un rasgo definitivo de su pueblo:

Usamos el humor para ayudarnos a vivir. Intuimos que si la risa existe es porque se necesita para soportar ciertos golpes inevitables. Entonces repetimos [...] que el cuerpo no debe ser la primera sepultura del esqueleto. Mientras no seamos el muerto seguiremos bailando y riendo, y hablando a gritos para taponarle la boca a la Señora Muerte. (Salcedo Ramos 2015, 51-2)

En el Caribe, el humor –como la fiesta– se oponen a la muerte. Salcedo Ramos retoma este tema en la crónica “El bufón de los velorios”, que fue publicada en la edición de *Soho* de noviembre del 2006. Es la historia de Salomón Noriega Cuesta, de 78 años, que aparte de vender lotería sigue el oficio de su padre: hacer actuaciones humorísticas en los funerales. En la narración, el autor reflexiona:

No es que se cuenten chistes con la intención calculada de desterrar el dolor y restaurar la alegría, sino que, sencillamente, la gente es así, gozosa, risueña. ¿Por qué diablos tendría que comportarse de manera distinta en los funerales? Sería como aceptar la derrota. Lejos de humillarse ante la muerte, los hombres la desafían con el humor (Salcedo Ramos 2011a, 223)

En otra crónica titulada “Cita a ciegas con la muerte”, que fue publicada en la edición de septiembre del 2009 de *Soho*, Salcedo Ramos hace hincapié en este mismo sentido. Es el relato de una jornada nocturna con los agentes del Centro de Servicios Judiciales de la Fiscalía, encargados de recoger los cadáveres de quienes mueren por causas violentas y de iniciar las investigaciones. Frente al horror cotidiano de los asesinatos y homicidios, plantea el autor, la gente se escuda en el humor, así resulte perverso:

A menudo, el único método defensivo que le queda a la gente, frente a la altiva dama de la guadaña, es el humor negro. Hace poco, por ejemplo, la selección Colombia que nos representó en la Copa América fue goleada en sus dos primeras presentaciones [...]. Por esos mismos días, el país se estremeció con la noticia de que la guerrilla había asesinado a once diputados del Valle del Cauca a los que tenía secuestrados. [...] La manera de exorcizar los demonios, como suele suceder en nuestro medio, fue a través de un chiste callejero bastante perverso: “Matarlos a los once que no eran”. (Salcedo Ramos 2011a, 316)

Para Salcedo Ramos, el humor impide la aceptación de la pérdida, la resignación frente a ella, evita el fracaso. Es un mecanismo para revertir los menoscabos. El humor es uno de los componentes de la identidad caribeña que entran en sintonía con la resistencia y la memoria para forjar el sentido de derrota. De hecho, Salcedo Ramos

considera que, si la identidad popular está descontextualizada, escindida de su voluntad de memoria y resistencia, no puede ser considerada como tal sino como mero folclor. Así lo plantea en el artículo “La fiesta de la resistencia”. En ese texto analiza el sentido que tiene el tambor en la comunidad San Basilio de Palenque, ubicada a 60 kilómetro de Cartagena, en el caribe colombiano. Lo mismo hizo el autor en la crónica “Un domingo en San Basilio de Palenque”, que fue publicada en la revista colombiana *Arcadia*, en la edición de marzo del 2006. En ambos textos, Salcedo Ramos expone la contradicción que hay entre el sentido histórico del tambor y la folclorización que experimentó ese instrumento luego de que San Basilio de Palenque fuera declarada por la Unesco como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. Traído desde África por los esclavos, anota el cronista, el tambor reemplazó a la lengua y la patria arrebatadas, y se convirtió en la base de la reconstrucción de la comunidad. Con ese instrumento, los negros no solo lograron resistir los maltratos sino que se dieron el lujo de la alegría. Les permitió crear códigos cifrados para burlar al amo. “No es descabellado suponer que los negros fundaron la resistencia con el mismo redoble de tambores con el que desataron el mapalé. [...] Se trata, acaso, del caos como principio de un nuevo orden, donde las diferencias no alejen para siempre a los mortales” (Salcedo Ramos 2015, 98). En la crónica hace hincapié en cómo la distinción que realizó la Unesco llenó al pueblo de visitantes foráneos, pero no solucionó sus necesidades básicas, como el agua potable y el alcantarillado. Hizo que los comuneros vivan de la voluntad ajena. El autor se detiene en la costumbre que tienen ellos de pedir dinero o cualquier cosa a los turistas. El cronista recrea esta escena:

Le pregunto [a Fredman Herazo, un lugareño] entonces si en la lista de situaciones que hay que cambiar no figura esta maña de pedir y pedir.

– Lo que pasa – responde mirándome con dureza – es que todo el que viene aquí gana algo. A usted le van a pagar por lo que escriba. Al otro, por sus fotos. La muchacha aquella hace una tarea y saca cinco en la universidad. El señor de camisa roja cobra por haber manejado el carro hasta acá. Y a nosotros, ¿qué nos queda?

Le recuerdo que, hasta ahora, nadie nos ha pedido un trozo de carne ni un par de botas de trabajo, sino tan solo ron y cigarrillo. Herazo se encoge de hombros, pone cara de tristeza que me hace sentir miserable. (Salcedo Ramos 2011a, 349).

La crónica termina con la reflexión del mismo personaje sobre aprovechar las mejoras que el pueblo ha logrado en educación para crear emprendimientos y solucionar los problemas comunitarios. El autor concluye: “[...] el tambor, el sublime tambor, no puede hacer todos los milagros” (Salcedo Ramos 2011a, 351). Tanto en el artículo como

en la crónica, Salcedo Ramos hace una crítica a folclorización y la contrapone con un sentido de identidad popular ligado a la memoria y la resistencia.

En otras dos crónicas, el autor expone cómo los rasgos que pertenecen a la identidad popular fundan la memoria y la resistencia frente a la pérdida. “El llamado de la chirimía”, publicada en la edición de marzo del 2008 de *Soho*, cuenta la historia de un grupo de jóvenes de la zona del Chocó –el departamento noroccidental colombiano– que se desafiliaron de los grupos armados irregulares. Luego de describir las condiciones de pobreza de esa población y criticar la precaria ayuda que el gobierno brinda a los desmovilizados, el autor recrea una escena festiva, en la que la chirimía –un instrumento tradicional de viento– marca los movimientos eróticos de las mujeres. El autor finaliza así el relato:

Las muchachas sacuden las caderas con el frenesí del oleaje marino, y los muchachos se van de tras, arrastrados por la corriente, ávidos de ser engullidos por las entrañas del maremoto. En el Chocó las mujeres son semilla y la zafra, el nacimiento y la desembocadura. Cuando en la danza los machos se dejan remolcar por las ancas de sus hembras, no están simplemente mendigando, por el amor de Dios, una generosa cópula. También están escudriñando la reía primigenia. Meterse en la falda de la mujer es regresar, por fin, a su vientre. Es volver a la única tierra segura que, a la hora de verdad, conocen. [...] Viendo cómo las negras de esta danza menean sus espléndidos nalgatorios, se entiende por qué hay gente que las considera más poderosas que todas las guerras juntas. Lamentablemente, en las selvas y montañas del Chocó quedan centenares de hombres armados, que se niegan, por ahora, a oír el llamado de la chirimía. (Salcedo Ramos 2011a, 336)

Salcedo Ramos propone en esta narración que la danza tradicional, dirigida por la melodía de la chirimía, es capaz de sortear las condiciones de pérdida del pueblo del Chocó, evita su resignación al fracaso y abre una senda para transformar su realidad. Asimismo, en la crónica “Viaje a la despensa del fútbol colombiano”, el autor encuentra en el currulao, el baile característico de Tumaco –una ciudad costera del suroccidente colombiano–, el fundamento de la calidad futbolística de sus habitantes y en esta, la posibilidad de cambiar las condiciones de pobreza de su población. La narración parte con una fiesta en la que se celebran los 14 años de Secundino Quiñones, la promesa de gloria en el pueblo. El autor recrea así esta escena:

Le informo a mi guía, el profesor Clemente Cuéllar, que quiero ver a Secundino jugando fútbol, para comprobar si es tan bueno como todo el mundo dice.

–¿Acaso no está viendo cómo baila? –me responde.

En seguida, advirtiéndome mi desconcierto, me cuenta que en Tumaco hubo un maestro llamado Luis Antonio Biohó, que solo recibía en su escuela de fútbol a los chicos que sabían bailar currulao, esa danza típica de raíces africanas. Biohó consideraba que quien

es incapaz de contonear la cintura al ritmo del tambor tampoco podrá eludir a sus rivales en la cancha. (Salcedo Ramos 2011a, 338)

Luego, el autor repasa las historias de futbolistas exitosos que contribuyeron para que la comunidad tenga acceso a la educación y vivienda digna. También advierte sobre las posibilidades reales para que un joven tenga éxito en el fútbol: solo cinco de cada cincuenta que lo intenten lo conseguirán. Sin embargo, haya retribución económica o no, el fútbol es una salvación en sí misma en Tumaco, pues acarrea la alegría del baile y lo convierte en una forma de resistir los males. El autor remata así el relato:

El fútbol, como el currulao, les pone alas a los pies y los lleva a concluir –haciéndole eco a un célebre pensador– que el cuerpo no debe ser la primera sepultura del esqueleto. Quizá por eso el profesor Araújo no recuerda que en Tumaco se haya presentado algún suicidio. Más tarde, cuando se acabe el partido, nadie podrá quitarles lo bailado, es decir, la alegría. (Salcedo Ramos 2011a, 343)

Tanto en “El llamado de la chirimía” como en “Viaje a la despensa del fútbol colombiano”, el cronista recoge rasgos que pertenecen a la identidad popular –la melodía de la chirimía y la cadencia del currulao– y los concibe como mecanismos de resistencia frente a las condiciones adversas de la comunidad. En Salcedo Ramos, la identidad popular pertenece a los ámbitos de la resistencia y la memoria, de la obstinación frente a la situación de pérdida, y en consecuencia sustenta el sentido de derrota.

En resumen, Salcedo Ramos entiende la identidad como uno de los fundamentos del sentido de derrota, junto con la resistencia y la memoria. Esta idea tiene sintonía con la propuesta de Amar Sánchez, que concibe que los derrotados pierden su identidad cuando se borra su memoria y se neutraliza su resistencia. Esta propuesta tiene su base en el concepto de biopolítica concebido por Michel Foucault y en la fenomenología de la memoria elaborada por Paul Ricoeur. Ambos filósofos analizan cómo la resistencia y la memoria constituyen identidades colectivas. Salcedo Ramos coincide en que existe una sinergia entre resistencia, memoria e identidad. En sus crónicas, el autor rescata tres atributos de la identidad popular, que se manifiestan como mecanismos de resistencia y memoria que tienen las comunidades frente a su situación de pérdida. Esos atributos son la oralidad, la fiesta y el humor. El cronista colombiano entiende que, escindida de su capacidad de resistencia y memoria, la identidad popular no es tal, sino mero folclor. El sentido de derrota elaborado por Salcedo Ramos se asiente en esos tres fundamentos: resistencia, memoria e identidad.





**Capítulo segundo**  
**Juan Villoro: las formas del ornitorrinco.**  
**Hibridez, ficción, testimonio**

Luego de aceptar la propuesta de un editor, Juan Villoro viajó a la península de Yucatán para retratar el lugar donde vivieron sus antecesores. Con ese propósito, entró a una popular cafetería situada en el centro de la ciudad y se dispuso a iniciar su texto. En un momento de lucidez, tomó un bolígrafo y una servilleta.

Supongo que el escritor de raza siente un palpito que lo obliga a sacar la pluma y usar la primera servilleta a su alcance. Yo no sentía la menor urgencia de decir algo. Traté de concentrarme. Algunas personas sorbían sus cafés de cara al techo. Pensé que el lugar se dividía en dos grupos extremos: el bullicio de las tertulias y los hombres solos. Pero el cronista va demasiado rápido, distingue un arquetipo antes que la gente, sospecha, como Gómez de la Serna, que cada cosa es estuche de otra: el tenedor es la radiografía de la cuchara.

Hasta ese momento la gente que me rodeaba no era nadie. [...] Yo quería lograr el tono opuesto, una voz confianzuda, capaz de que todos los comensales se cruzaran en mi servilleta de papel. Pero el café había caído en un torpor espeso, sin más signos vitales que el ronroneo de los ventiladores o el acento metálico de alguna cucharita. ‘¡Un suceso para mi pluma!’, reclamaba el viajero. (Villoro 2009, 41-2)

Los elementos que participan en esta escena, recogida en *Palmeras de la brisa rápida* (2009), dejan ver la complejidad con la que Villoro se enfrenta en su oficio de cronista. Muestra la trama que separa al autor de la realidad. El primero, habitado por la presunción del artista, la suspicacia del periodista y la precipitación del viajero. La segunda, hermética e insípida, resistiéndose a ser descifrada, a ser ofrecida a la comprensión e interés de un lector. El oficio del cronista se debate en medio de la encrucijada de estos elementos y abre varios interrogantes: ¿Cuál es la posición de la crónica frente a la ficción y la no ficción? ¿Cómo se balancea entre el peso de los hechos y el de la creación? ¿Qué papel juega el narrador en la crónica? Villoro logra estabilizar este aparente caos echando mano de tres conceptos. La hibridez, su resistencia a las identidades fijas. La ficción, su capacidad creativa. El testigo, su voz delegada. Este segundo capítulo analiza la producción cronística del mexicano desde estas nociones. Hibridez. Ficción. Testimonio.

## 2.1 La hibridez: la encrucijada de la crónica

Villoro piensa la crónica como un animal compuesto por muchos animales, cuya garantía de subsistencia consiste en no convertirse por entero en ninguno de ellos. La crónica es un ornitorrinco. Es híbrida. Este concepto es, quizás, el legado teórico más reconocido que el autor mexicano ha brindado al periodismo. Lo expuso en un ensayo "Ornitorrincos", publicado en el 2005 como prólogo de su antología de crónicas *Safari accidental*. Ahí Villoro recreó la idea de Alfonso Reyes, quien había descrito al ensayo como un centauro, mezcla de narración y argumentación. Para entender la crónica, pensó Villoro, se necesita un ser más enmarañado. Escribió:

Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la "voz de proscenio", como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. El catálogo de influencias puede extenderse y precisarse hasta competir con el infinito. Usado en exceso, cualquiera de esos recursos resulta letal. La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser. (Villoro 2005a, 14)

Novela. Reportaje. Cuento. Entrevista. Teatro. Ensayo. Autobiografía. Estos son los géneros que, como mínimo, habitan entreverados en la crónica. Esta concepción de la crónica ha sido complejizada por otros críticos y cronistas. Por ejemplo, la cronista argentina Leila Guerriero incluyó el cómic, el cine y la fotografía. De su parte, el colombiano Darío Jaramillo Agudelo, a propósito de la *Antología de crónica latinoamericana actual* (2012), escribió un prólogo en el que añadió la poesía y otros géneros que los recogió del investigador estadounidense Mark Kramer: el diario de viajes, las memorias, la etnografía y el ensayo histórico. Jaramillo Agudelo (2012, 16) concluyó que "el ornitorrinco es mucho más ornitorrinco que lo que le vio Villoro de ornitorrinco". Géneros más, géneros menos, el carácter híbrido de la crónica es capital para entenderla. Villoro simplifica esa mezcla al determinar las dos vertientes principales que la alimentan: "La crónica es la encrucijada de dos economías, la ficción y el reportaje"

(Villoro 2005a, 12-3). A la final, las fuentes que nutren a la crónica son la literatura y el periodismo.

Por las veinticinco crónicas revisadas para este estudio, que fueron publicadas en revistas y periódicos hispanoamericanos entre el 2000 y el 2016, transitan los siete géneros con los que Villoro define la hibridez cronística. La condición subjetiva, la reelaboración en primera persona, la presentación de los hechos como un relato deliberado que gira alrededor del lector y el sentido dramático en espacio corto –que vienen de la novela, el cuento y la autobiografía– están presente en toda su obra cronística. No hay relato que escape a esas condiciones. Mientras que la narración desde los personajes, característica propia de la novela, se percibe con mayor intensidad en los perfiles que el autor ha realizado para descifrar a los futbolistas Lionel Messi, Ronaldo, Ronaldinho y Robert Enke, y a músicos como los Rolling Stones y Peter Gabriel. En estos relatos, la construcción de los personajes marca todo el relato.

Los datos inmodificables, que pertenecen al reportaje, se hacen más evidentes cuando Villoro echa mano de estudios estadísticos para fortalecer el sentido de sus narraciones. Utiliza esta herramienta en crónicas como “Un mundo (muy) raro”, sobre la protesta que protagonizó el movimiento zapatista en el 2001; “Nada qué declarar: Welcome to Tijuana”, que retrata a esa ciudad fronteriza; y “El sabor de la muerte”, que narra la experiencia del autor en el terremoto chileno del 2010. Las estadísticas presentadas en estas crónicas dan un aire de objetividad al relato.

Los diálogos, típicos de la entrevista, también están presentes. “Peter Gabriel: el regreso del explorador” es el relato de una conversación con el cantante inglés. Lo mismo sucede con “Cómo salir de una botella y otras ansiedades”, que tiene al escritor británico Martin Amis como interlocutor. De hecho, Villoro publicó una entrevista realizada al músico británico Mick Jager en su antología de crónicas *Safari accidental*. Justificó la inclusión de ese texto diciendo: “Los patos que nacen entre ornitorrincos se creen ornitorrincos” (Villoro 2005a, 257). Al acoger un texto de otro género en un conjunto de crónicas, el autor deja ver la flexibilidad de la hibridez cronística.

La misma estratagema usó para respaldar la presencia de un ensayo en esa misma antología. “El otro lado del paraíso”, que repasa el romance entre los escritores estadounidenses Zelda y Francis Scott Fitzgerald, es otro pato entre ornitorrincos. La argumentación, que define al género ensayístico, tiene una fuerte presencia en todas las crónicas de Villoro. Incluso hay textos que pueden ser considerados como narraciones de

argumentos, tales como “Retrato de grupo: 100 millones de mexicanos”, que abre líneas de discusión sobre la imposible identidad mexicana; “Del taco de ojo a la venganza de Moctezuma”, que describe la comida de México D.F; “El mono del hombre”, que descifra a Copito de Nieve, el único simio albino del mundo; “Miss Universo 2002: El cuerpo uniformado”, que discute el control del cuerpo en la sociedad del espectáculo; y “El balón y la cabeza”, que reflexiona sobre la inteligibilidad del fútbol. La argumentación es el eje de estos textos.

La polifonía de testigos, que forma parte del teatro, está presente en sus crónicas de viajes. Por textos como “Nada qué declarar: Welcome to Tijuana”, “Arenas del Japón” y “Cosas que escuché en La Habana”, que describen esos territorios, transitan multitudes contando sus experiencias individuales para dar forma a un retrato de conjunto.

Por último, el tono memorioso de la autobiografía tiene un lugar especial en las crónicas que se centran en la vida del autor. Ejemplo de esto es “Berlín: un mapa para perderse”, que narra sus días en la capital alemana durante la década de los ochentas como agregado cultural en la embajada mexicana. También lo son “El libro negro” y “Mi padre, el cartaginés”, que cuentan la relación del autor con su padre, el filósofo Luis Villoro. Existen otras, en las que narra experiencias personales como “El aprendizaje del vértigo”, que relata su presencia en un clásico del fútbol argentino, Boca Juniors contra River Plate; o “El Apple del pecado”, que aborda su preferencia por los productos de Macintosh. Estas narraciones se centran en las experiencias del autor. Y con esto se puede apreciar que todos los géneros considerados por Villoro para definir la condición híbrida de la crónica están presentes en sus relatos.

La idea de hibridez narrativa es una clara influencia que Carlos Monsiváis mantiene sobre Villoro. Amigos muy cercanos, compartieron espacios intelectuales y participaron en charlas conjuntas en las que el primero era presentado como “el cronista” y el segundo como “el nuevo cronista”; de ahí que a Villoro no le disguste ser considerado como el sucesor de Monsiváis (Osorno 2013). En su ensayo “La cultura de masas imita a su profeta”, Villoro describe a su amigo partiendo de la idea de hibridez, como “un narrador cuya originalidad desafía géneros y convenciones”. Ese desafío, explica, se concreta en la obra cronística, donde Monsiváis alterna técnicas narrativas que pasan por la entrevista, el ensayo, la ficción, el aforismo y la alusión poética. “Es en los textos híbridos donde mejor opera su inteligencia moviediza”, concluye Villoro. Sobre esto, los críticos José Ramón Ruisánchez y Oswaldo Zavala señalan que Villoro lee a su maestro

no solo como renovador de la crónica sino como precursor de la narrativa futura. De ahí que la hibridez, tan importante en Monsiváis, sea un concepto fundamental en la obra de su sucesor.

Otra fuente de la que Villoro extrae la idea de hibridez es el antropólogo argentino Néstor García Canclini, con quien también ha compartido varios espacios intelectuales. El mexicano retoma el concepto de hibridación, al que García Canclini (2001, 14) definió como los “procesos socio-culturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”. Esas estructuras y prácticas preexistentes, señala el teórico, no son fuentes puras, sino que ya son el resultado de hibridaciones anteriores, de tal manera que no existe la posibilidad de un producto acabado y definitivo. Así, la hibridación escapa a la pretensión de establecer identidades fijas y auténticas, y supone una movilidad permanente, determinada por condiciones históricas y sociales específicas. En definitiva, la hibridación da cuenta de procesos socioculturales donde se combinan estructuras y prácticas para formar nuevas; oponiéndose así a la inmóvil noción de identidad.

Este concepto resulta clave para comprender la tesis de Villoro. Si bien en la región hay registros de una extensa tradición cronística que datan de la Conquista, los investigadores Susana Rotker y Julio Ramos coinciden en que la crónica como género situado entre la literatura y el periodismo emergió durante el modernismo hispanoamericano, a finales del siglo XIX. Aunque Ramos evita hablar de hibridez, reconoce en esa crónica finisecular la existencia de una lucha entre sujetos y autoridades que pugnan entre la estética literaria y la información periodística. Rotker, en cambio, plantea que las condiciones históricas, políticas, sociales y económicas que envolvieron a los cronistas modernistas influyeron directamente en la formación de la hibridez cronística. Rotker (2005, 34) define a la modernidad que se vivía en América Latina a finales del siglo XIX como “un sistema de nociones de progreso, cosmopolitismo, abundancia y un inagotable deseo por la novedad, derivados de los rápidos adelantos tecnológicos de los que se tenía conocimiento, de los sistemas de comunicación y, sin duda, de la lógica de consumo”<sup>6</sup>. Fue una época convulsionada por cambios acelerados y

---

<sup>6</sup> En realidad, la modernidad es más compleja. El filósofo Bolívar Echeverría la ubica en su verdadera dimensión, en un espacio más amplio. Echeverría (2009, 7-8) la define como “un conjunto de comportamientos que aparecen desde hace ya varios siglos por todas partes en la vida social y que el entendimiento común reconoce como discontinuos e incluso contrapuestos [...] a la constitución tradicional de esa vida”. Entre esos comportamientos el autor identifica tres: la confianza en la capacidad técnica del ser humano, la secularización de la política y la convicción democrática basada en el

llena de tensiones entre discursos heterogéneos. Los modernistas se debatían en medio de contradicciones entre las ideas de lo viejo y lo nuevo, la racionalización y el subjetivismo, la técnica y la emoción, el mito y la cotidianidad, el desencanto y la fe en el porvenir. Esto, según Rotker, dio cabida a un ánimo sincrético, a un deseo por conciliar los contrastes. De hecho, el sistema de narración modernista, señala la venezolana, se “resume en la idea del *espacio de condensación*: es decir, *una representación única que de por sí conjuga varias cadenas asociativas*, una representación que se encuentra en el punto de intersección de esas cadenas” (Rotker 2005, 51). Esa unión de formas diversas supuso un encuentro de antagonismos: espíritu-materia, prosa-poesía, hombre-animal, naturaleza-artificio, foráneo-autóctono, literatura-periodismo... Esto determinó la institución de la crónica modernista como un género híbrido. La investigadora concluye: “la crónica se constituye en un espacio de condensación por excelencia, condensación modernista porque en ella se encuentran todas las mezclas, siendo ella la mixtura misma convertida en una unidad singular y autónoma” (Rotker 2005, 53). La configuración de la crónica modernista es una hibridación, en el sentido de García Canclini. Es el proceso de una combinación de estructuras precedentes que dan como resultado la formación de un nuevo objeto, el género cronístico.

Rotker observa, además, que los modernistas insistieron en su ánimo sincrético pese a que la época estaba marcada por las separaciones conceptuales, pues en ella se inició la especialización de diversos tipos de discursos, entre ellos el literario y el periodístico. Antes de ese momento, la posición del literato y el periodista se conjugaban en una sola figura, la del autor que tenía relevancia pública en tanto glosaba los temas de actualidad en los periódicos. Solo fue a finales del siglo XIX que la literatura se empezó a reconocer dentro de la esfera estética y el periodismo, a recurrir al testimonio objetivo.

---

individualismo y el igualitarismo. Hay que anotar además que la frase “hace ya varios siglos” no es una imprecisión, sino que deja ver la dificultad para establecer el origen de la modernidad. Si bien el autor coincidiría con Rotker en que el siglo XIX es el siglo moderno por antonomasia, deja en claro la existencia de fenómenos muy anteriores a ese siglo que podrían señalarse como “temprano-modernos” o “proto-modernos”. El filósofo repasa las propuestas que consideran al Renacimiento y al descubrimiento de América como iniciadores de la modernidad. También revisa la propuesta de Max Horkheimer y Theodor Adorno que ven en la época antigua de Occidente una modernidad en ciernes. Echeverría apuesta por ubicar el inicio de la modernidad en el siglo X, cuando se dio una revolución tecnológica, que consistió en un giro por el cual el descubrimiento de los instrumentos dejó de ser casual y fortuito, derivado del perfeccionamiento de la tecnología heredada y de la imitación de la naturaleza. A partir de entonces, la producción tecnológica es premeditada y planificada. Esto cambió la manera tradicional en que el hombre se relacionaba con la naturaleza, a la que consideraba como el enemigo amenazante al que hay que vencer y dominar. La naturaleza deviene en un contrincante-colaborador comprometido con el beneficio mutuo. Echeverría concluye que la modernidad aparece débilmente en el X, gana fuerza en los siglos XVI y XVIII, y se fortalece a finales del siglo XIX, cuando se instituye como parte de la experiencia cotidiana.

En ese proceso, señala la investigadora, ocurrió algo particular con la crónica: la especialización discursiva por la cual optaron los cronistas consistió en tomar rasgos tanto de la literatura como del periodismo, un poco del uno otro poco del otro, de tal manera que el género quedó situado en los márgenes de ambos ámbitos. “La crónica es un producto híbrido, un producto marginado y marginal, que no suele ser tomado en serio ni por la institución literaria ni por la periodística, en ambos casos por la misma razón: el hecho de no estar definitivamente dentro del ninguna de ellas” (Rotker 2005, 225), concluye la autora. La crónica es el resultado de una labor sincrética y por ello soportó la marginación en una época dedicada a la separación y especialización de discursos.

Rotker y Ramos rechazan la marginalidad de la crónica respecto de la literatura al evidenciar la importancia que tuvo ese género en el proceso de especialización literaria durante el modernismo. Ambos autores plantean que la crónica sirvió a los autores modernistas como laboratorio estilístico. Ramos advierte que la crónica ayudó a definir los límites de la estilización del lenguaje. Al respecto, la investigadora venezolana explica que el proceso de especialización disciplinaria se dio en una sociedad marcada por un mercado en expansión que impuso una alta apreciación por el valor de intercambio y el sentido de utilidad. Este ambiente resultaba adverso para los autores modernistas hispanoamericanos, que se negaron a pensar la creación artística como una mercancía, sino como una guía moralizadora del espíritu para precisamente contrarrestar al materialismo mercantilista. La práctica artística, señala Rotker, estaba destinada a elevar el espíritu y el pensamiento, a través del aislamiento y la búsqueda de modos de felicidad no material. Sobre esta base, los modernistas configuraron la autonomía del discurso literario, entendida como la búsqueda de la belleza en la formalidad del lenguaje. Ramos señala que esa estilización literaria supuso en los autores modernistas un trabajo “interior” y que la crónica, al ponerlos en contacto con el “exterior”, ayudó a delinear los límites de esa estilización. Esto se dio porque, de acuerdo con el investigador, los modernistas reflexionaron en sus crónicas sobre las tensiones entre los planos estético e informativo del trabajo escritural. “La crónica –el encuentro con los campos ‘otros’ del sujeto literario– fue una condición de posibilidad del alto grado de conciencia y autorreflexividad de ese sujeto” (Ramos 2009, 205). Si bien esa dedicación a la forma llevó a que esos autores produzcan textos destinados a un reducido público de élite, su ánimo estuvo guiado a tener una amplia participación en los temas públicos. De hecho, los modernistas tuvieron una fuerte influencia social en parte porque, al no obtener

rentabilidad por sus labores poéticas, su posición de letrados les permitió ejercer como diplomáticos, burócratas, consejeros políticos y mercantiles, y periodistas. De esta manera, la autonomía literaria que forjaron los modernistas no debe entenderse como la producción de belleza desde una torre de marfil desconectada de la esfera pública. Por el contrario, los modernistas generaron textos que gozaron de gran relevancia política. Un ejemplo emblemático es *Nuestra América*, de José Martí. Las tensiones entre las facetas literaria y política de los modernistas se resolvió en una advertencia que realizó José Enrique Rodó, según la cual la personalidad del autor, su impronta en el estilo escritural, debía persistir frente a la exposición política de sus producciones. Y fue la crónica, como lo admitió Rubén Darío, la que ayudó al forjamiento de esa impronta. El nicaragüense reconoció al género como el laboratorio donde se ensaya el estilo, es decir, como el lugar donde nace y se forma la escritura. En definitiva, el ejercicio de la crónica supuso el encuentro entre el trabajo interno del escritor, dedicado a la elevación espiritual, y la sociedad finisecular, marcada por la mercantilización. Ese contacto hizo de la crónica un laboratorio que sirvió a los modernistas no solo para ejercitar el estilo sino para delinear los límites de su estética.

La idea de marginalidad de la crónica respecto de la tradición literaria se repite respecto de la periodística. Fue durante el fin del siglo XIX que el periodismo encontró también su autonomía, bajo el paraguas del discurso de la objetividad que marcó una frontera entre la labor del escritor y del periodista. Carlos Monsiváis, en el prólogo a su antología de crónicas mexicanas *A ustedes les consta* (2010), publicó un estudio en el que delineó los antecedentes históricos de ese conflicto. Al igual que Ramos, plantea que tras el proceso de Independencia apareció la necesidad de constituir la identidad del “país nuevo” que fue cubierta en parte por los cuadros de costumbres, textos que elevaban las tradiciones al rango de identidad nacional. Alrededor de estas narraciones se desató una batalla entre conservadores y liberales. Los primeros procuraban perennizar la relación entre la fe y la vida cotidiana; y los segundos, secularizar la sociedad. Los autores que publicaban ese tipo de textos en los rotativos del siglo XIX eran polifacéticos, en el sentido que se debatían entre el esteticismo literario, la proclamación política y el análisis histórico. La publicación de esos textos no tuvo cuestionamientos sino hasta la emergencia del discurso de la objetividad y la figura del periodista-reportero, a finales del siglo XIX. Varios cambios de orden económico (el creciente mercado editorial), político (la formación de las democracias partidistas representativas) y tecnológico (la invención

del telégrafo) dieron lugar a la formación de la idea de objetividad, que apareció en la década de 1870 y se instituyó como norma periodística en la década de 1920 (Schudson, 2001; Rotker, 2005). En ese periodo se dio la independencia de los periódicos del aparato estatal, que fue posible por el avance del mercado editorial que permitió vender noticias al público y espacios publicitarios a los anunciantes. Esto tuvo efecto en el tipo de contenido que los editores esperaban de sus colaboradores para satisfacer a la audiencia. Rotker y Ramos documentan varios reclamos realizados a José Martí de parte del entonces editor de *La Nación*, Bartolomé Mitre, y el del periódico venezolano *La Opinión Pública*, Fausto Teodoro Aldrey. Ambos exigían al escritor que eliminara los ornamentos literarios y las opiniones políticas de sus crónicas, y se concentrara en transmitir los hechos a manera de noticia. Este no se resignaba a disolver la belleza de sus escritos en un mecánico trabajo informativo, y proponía la convivencia de cronistas y reporteros en diarios que publiquen artículos de diferente calidad. Otros modernistas, como Rubén Darío y Manuel Gutiérrez Nájera, respondieron con lamento pues vieron el declive de su labor cronística a partir de la emergencia de la objetividad. La crónica, concluyen Rotker y Ramos, sobrevivió gracias a que asumió un alto grado de referencialidad en desmedro del esteticismo formal y a que los periódicos mantuvieron cierta heterogeneidad en sus publicaciones, alternando noticias y crónicas.

Se puede percibir que esas tensiones registradas en el modernismo permanecen en Villoro. En “Ornitorrincos”, para abordar la discusión sobre la crónica, el autor retoma dos problemas ya planteados durante el modernismo hispanoamericano: el conflicto entre las figuras del creador y el periodista, y la dimensión comercial de la escritura. El autor parte de la idea existente pero no consentida de que los oficios del reportero y del escritor son considerados aún como dos reinos a los que no se puede servir al mismo tiempo. La relación entre ambos está mediada por tensiones. Si bien ambos escriben por fatalidad, reflexiona, los escritores pretenden alcanzar la posteridad mientras que los periodistas, confirmar las urgencias. Además, están la envidia y la admiración. “El fabulador ‘puro’ suele envidiar las energías que el reportero absorbe de la realidad [...]. Por su parte, el curtido periodista suele admirar el lento calvario de los narradores, entre otras cosas porque no se sometería a él” (Villoro 2005a, 9). Estas contradicciones pasan además por el desarrollo de una ética particular en cada oficio. En una entrevista con el periodista español Juan Cruz Ruiz, editada en el libro *Literatura que cuenta. Entrevistas con grandes cronistas de América Latina y España* (2006), Villoro dijo:

El escritor puede ser una persona egoísta, impresentable o como quiera y, sin embargo, ser un grandísimo artista. [...] En cambio, el periodista tiene que crear empatía con la gente que le va a dar información. No puede ser un desalmado [...]. No puedes ser un cínico, tienes que llegar a generar confianza para obtener la información. (Villoro 2016, 74)

La controversia que existe entre la figura del escritor y del periodista no es minúscula en la vida personal de Villoro. En *Palmeras de la brisa rápida* describe la siguiente escena. Está reclinado sobre la recepción del hotel que le servirá de centro logístico para realizar una crónica, llenando un formulario de registro, y se detiene en el casillero que busca averiguar su ocupación. Cuenta: “anoté la profesión que usurpo desde hace años para llenar cuestionarios: ‘Periodista’. ‘Escritor’ huele a pipa apagada, apotegmas de dispéptico, edición intonsa, dedo ensalivado, pantuflas rancias” (Villoro 2009, 35). Este fragmento confirma que el cronista se debate en medio de esas dos figuras: el escritor y el periodista.

Villoro señala que hay algo que permitió la conjunción de esas dos figuras: las urgencias económicas. Poetas, cuentistas, novelistas se han visto obligados a escribir crónicas para periódicos por la necesidad de dinero, por ínfimo que sea el pago. Sin embargo, esta proposición supera lo meramente material. Villoro reconoce en la relación escritura-dinero la piedra angular de la escritura modernista. “El gesto escritural moderno tiene connotación económica. Con la máquina de sumar, comparte el uso del teclado [...] es posible detectar la casi instantánea relación entre la escritura y el dinero, economías de signos y valores. [...] El tema del dinero, tan vulgar en otros sitios, es un rasgo definitorio de la literatura moderna”. (Villoro 2005a, 11-2). Como quedó dicho, Rotker y Ramos plantean que los autores modernistas, que concibieron la creación literaria como una guía moral espiritual opuesta al materialismo mercantilista, encontraron en el oficio cronístico un sustento económico, un vínculo con el público y un laboratorio estilístico. Eso sucedió a finales del siglo XIX y el siglo XX, destaca Villoro, se encargó de hacer específico el oficio del cronista, desligándolo de la figura del escritor en apuros económicos que se ve obligado a “reducir” la belleza de su trabajo para llegar a un público amplio. El autor concluye: “El prejuicio que veía al escritor como artista y al periodista como artesano resulta obsoleto. La única diferencia vigente son las condiciones de escritura. Una crónica lograda es literatura bajo presión” (Villoro 2005a, 13). En ese sentido, el autor mexicano rescata el valor de las obras de autores como Josep Pla, Álvaro Cunqueiro, Ramón Gómez

de la Serna, Salvador Novo, Alfonso Reyes, Roberto Arlt y Carlos Monsiváis, cuya producción periodística puede ser considerada, según él, como la escritura episódica de una gran obra. Cada crónica representaría, así, el acápite de un trabajo continuo, unificado por la creatividad del autor. En parte, la riqueza de esos textos fue posible porque la crónica, como género instituido, impuso sus propias reglas diferenciadas de otros géneros. Por ejemplo, cita Villoro, el espacio que en la novela se supone ilimitado en la crónica se confina a un racionamiento de caracteres para que quepan en el periódico o la revista. Eso, afirma Villoro, facilita la creación de intensidades y condensaciones difíciles de lograr en otros campos. Hoy por hoy, señala, la crónica goza de relevancia, aunque las urgencias económicas del literato y los bajos réditos económicos ofrecidos por los editores periodísticos se mantienen. Escribe:

Si algo ha cambiado [...] es la creciente profesionalización de los periódicos y la aparición de revistas latinoamericanas y españolas basadas en la crónica. Aún hay jefes de redacción que ofrecen más posteridad que dinero, pero quienes vivimos del oficio podemos al menos someternos a un criterio agrícola: es un negocio de temporal, pero algo se cosecha. (Villoro 2005a, 11)

En definitiva, las tensiones entre el escritor y el reportero permanecen, pero la reputación literaria y periodística que ha ganado la crónica en las últimas décadas la ha fortalecido en tanto género, a tal punto que se ha erigido como un espacio que, por ser híbrido, es ideal para la conciliación de esos antiguos conflictos.

La hibridación, a más de echar luz sobre cómo se configuró la crónica a finales del siglo XIX, hace parte de los conceptos con los que Villoro entiende los procesos culturales contemporáneos. En su ensayo “Identidades fronterizas”, el autor mexicano muestra su desconfianza hacia nociones como “lo representativo o “lo genuino”, fuertemente arraigadas en la idea de identidad. Advierte: “Lo autóctono se debilita ante lo híbrido, lo cual hace suponer que los nuevos estudiosos privilegiarán las bestias mixtas. (...) no sería raro que pasáramos a la nueva moda de lo híbrido, donde lo ‘representativo’ y lo ‘genuino’ cederían su sitio a lo combinado y donde el rey de la selva será el ornitorrinco” (Villoro 2011a, 32-3). Lo que encuentra Villoro es que, en general, la hibridación es más pertinente que la identidad para entender la realidad.

Villoro apuesta por la hibridación en contra de una idea localista a la que ha criticado en diversos ensayos, artículos, entrevistas y crónicas: la idea de que los latinoamericanos son extravagantes y raros. La crítica viene acompañada de una anécdota

de infancia. Estudiante del Colegio Alemán, Villoro se vio animado a explicar la extrañeza de la cultura mexicana a uno de sus profesores extranjeros. Pronto, el niño comprendió que mientras más extravagantes eran sus historias, más atención recibía. “El exotismo –concluye de esta experiencia– existe para satisfacer la mirada ajena” (Villoro 2000, 110). Para comprender esta manera de auto representación, el autor acude al estudio sobre el mito del salvaje realizado por Roger Bartra. El antropólogo repasa los diversos significados que el concepto de salvaje tuvo en la Antigua Grecia, la traición judeocristiana, el Medioevo, el Renacimiento y el Iluminismo. Según él, este mito, anterior a la Conquista y a la Colonia, ha sobrevivido debido a que ciertos elementos han mutado para adaptarse a las condiciones históricas. Así, mientras el salvaje de la Antigua Grecia ponía principalmente de relieve la contradicción entre cultura y naturaleza, el salvaje de la Edad Media acentúa la contradicción entre hombre y bestia. Lo que tienen en común estas diversas formas de entender lo salvaje, apunta Bartra, es que pertenecen a la imaginación colectiva europea y sirven para explicar las peculiaridades de su civilización. Si bien el salvaje hace alusión a lo Otro, el concepto no sirve para comprender lo ajeno sino para dar cuenta de un estado civilizatorio propio, europeo.

De esta manera, de acuerdo con el teórico, el proceso de civilización no es de ninguna manera el paso de lo salvaje a lo civilizado. Es la construcción de una identidad contrapuesta a la idea de lo salvaje. Es decir, la cultura occidental creó el mito del salvaje y se denominó a sí misma como civilizada en tanto se diferenciaba de ese mito. “El hombre llamado civilizado no ha dado un solo paso sin ir acompañado de su sombra, el salvaje” (Bartra 2001, 88). Por supuesto, Europa marcó a Latinoamérica como el lugar de lo salvaje. Pero lo peor, apunta Villoro, es que hay quienes adoptan ese salvajismo al considerar que la extravagancia, la rareza y lo pintoresco son partes constitutivas de la cultura latinoamericana. Ejemplo de esto, cita, es la lectura del realismo mágico como una consecuencia natural de la realidad desbordada de América Latina, dejando sin mérito al desafío escritural de los autores de esa tradición. Considerar que la identidad latinoamericana es exótica supone para Villoro una forma de colonialismo, según la cual Latinoamérica queda atada a las extravagancias, mientras que Europa se reserva para sí los beneficios de la modernidad. El autor advierte que, en esa línea “la miseria y la injusticia se convierten en formas del pintoresquismo” (Villoro 2001, 113). A este fenómeno, Villoro llama utopía del atraso. No obstante, como anota la investigadora Sarah Pollack (2011, 368), el mexicano no propone una alternativa identitaria que se

oponga a ese estigma, solo se burla de ese reduccionismo. La única salida que ofrece Villoro (2001, 115) a este dilema es que “la única patria verdadera se asume sin posar para la mirada ajena”. Con esta fórmula, el autor escapa de la presión de mostrarse como raro para confirmar por contraste la civilización europea y propone una comprensión de la cultura latinoamericana fuera de todo esencialismo localista.

Estas ideas están diseminadas en las crónicas del autor mexicano. Una muestra de ello es “Un mundo (muy) raro”, publicada en la revista mexicana *Gatopardo*, en la edición de abril del 2001. En ella el mexicano cuenta la travesía del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), que partió de la selva lancandona el 24 de febrero y llegó a México D.F. el 11 de marzo de aquel año, reclamando la autonomía de su territorio. Esta crónica es una crítica a la rareza de la política mexicana, que deja escapar los temas esenciales y se centra en el espectáculo pintoresco armado tanto por el Subcomandante Marcos como por el entonces presidente Vicente Fox. Villoro describe el exotismo de esos dos personajes para dejarlos en evidencia y burlarse de ellos. El autor sitúa así el contexto en el que se desarrolla la protesta indígena: “[...] estamos en la convulsa patria del relajado donde Breton encontró el surrealismo en la vida diaria. [...] ¡Bienvenidos a Foxilandia, donde la paradoja sustituye al sentido común! De la dictadura perfecta, diagnosticada por Mario Vargas Llosa, hemos pasado a la caricatura perfecta” (Villoro 2001, 45-6). En ese entorno, el cronista describe a Marcos y a Fox como hebras de una misma horquilla, entregados a la extravagancia mediática, sin discutir los temas de profundidad que sí son abordados por otros actores como los líderes indígenas y los analistas del conflicto. En un acápite, Villoro hace un recorrido por los problemas expuestos en los discursos de los sublevados que no caben en la pose de Marcos: el machismo y el autoritarismo insertado en las costumbres de los pueblos indígenas, los problemas de salud pública, las políticas del gobierno sobre la mediana industria... En otro, el autor devela las cifras de muertos y los casos de violación de derechos que ha dejado el conflicto armado entre el EZLN y el Ejército, tema que escapa al debate entre Marcos y Fox. Villoro describe así el desencuentro entre ambos actores:

[...] el Vengador Anónimo vs. el Hombre de los Mil Rostros. ‘¡Hagan sus apuestas! En esta esquina... el ser que es todos y ninguno, surgido de la sombra, el eco y la máscara...; en esta otra, el camaleón que se dirige a los yuppies por teléfono celular, a los indios yaquis con señales de humo y a los políticos con humo en el celular. (Villoro 2001, 47)

Las descripciones burlonas de los dos políticos abundan en el relato. Marcos comparado con Harry Potter, Mel Gibson y el Che Guevara; Fox descifrado por sus cambios a conveniencia. En el fondo, Villoro critica el costo que tiene hacer política en base al pintoresquismo, a la rareza que se supone propia de lo mexicano. De ahí el título de la crónica: “Un mundo (muy) raro”. El autor se burla de ese localismo reduccionista y pone en cuestión esa supuesta identidad mexicana extravagante.

Una crónica en la que Villoro expone sus ideas sobre hibridez cultural es “Nada qué declarar: Welcome to Tijuana”, que descifra esa ciudad fronteriza y que fue publicada en la revista mexicana *Letras Libres*, en la edición de mayo del 2000. El texto está dividido en cinco partes. En la primera, el autor describe la hibridez de Tijuana, que se hace extensible a todo el territorio limítrofe con Estados Unidos, al que se lo suele denominar como Mexamérica. La describe así: “la Gran Aduana de Baja California Norte repudia todo localismo; es la frontera más cruzada del mundo, la orilla emblemática de la Aldea Global, donde el paisaje cambia como si respondiera al *zapping* de la televisión, un *duty-free* que trafica con realidades y deseos” (Villoro 2005a, 131). De entrada, el autor rechaza la pretensión de entender Tijuana desde la noción de identidad local en favor de un concepto más móvil relacionada a los procesos de globalización. Acto seguido, Villoro define a la ciudad como la “Meca del sincretismo” y sostiene la idea haciendo mención a un producto típico de la zona, la ensalada César, que no debe su nombre a ningún emperador romano, sino a César Cardini, “restauranero de Tijuana dispuesto a contrabandear culturas” (Villoro 2005a, 132). Por último, para representar a esta localidad a través de un animal, el autor propone tres figuras híbridas: el coyote, un ser humano que por traficar con migrantes termina corrompido en animal; la foca, símbolo de la frontera por su indecisión entre el mar y la tierra; y el burro pintado de cebra, un artificio tijuanaense para atraer turistas. Con esto, Villoro destaca la vocación de Tijuana por combinar estructuras culturales y formar nuevas prácticas y objetos. Es un lugar de hibridaciones.

Los otros cuatro acápites dan cuenta de esos procesos sincréticos a través de escenas específicas. La primera aborda realidades tan disímiles como los chinos, las artesanías y las farmacias. Aunque los orientales resultan invisibles, pues no se los encuentra con facilidad, su masiva presencia se hace evidente por el consulado chino abierto en esa ciudad y unos 300 restaurantes que hicieron que la comida oriental se convierta en la tradicional de Tijuana, escribe Villoro. Otro síntoma de las hibridaciones

son las artesanías locales, grandes figuras de yeso que se moldean siguiendo los estrenos de Hollywood y otras figuras mediáticas como Bart Simpson, los Power Rangers, Pocahontas, Aladino y Tarzán. Por último, la multiplicación de farmacias se entiende por la permisión de medicinas prohibidas en Estados Unidos, lo que da cabida a la presencia de un personaje particular, el gringo que hace de turista clínico. Este sobrevuelo por la ciudad deja ver las mixturas latentes en su cotidianidad, en la que hay cabida para la cultura china, la influencia de la gran industria cinematográfica y los correteos de estadounidenses enfermos en apuros.

La siguiente parte repasa las contradicciones que el autor encuentra en un lugar que es contradictorio en sí mismo: un centro nocturno que funciona a las once de la mañana. Villoro describe los esfuerzos del local para simular la detención del tiempo, la eternidad de la noche prometida en Las Vegas y en la mansión de Hugh Hefner, el dueño de *Plaboy*: la oscuridad del local, las luces de neón, la música envolvente... Al final, echa a perder la ilusión con esta escena: “Una mujer se desnudaba en la pasarela como si estuviese ante un batallón de fusilamiento, acribillada por ojos narcóticos. Al fondo, dos parroquianos de sombrero miraban las botellas que cubrían su mesa. Parecían llevar una semana en esa postura” (Villoro 2005a, 136). Villoro descarta que la realidad sea llana y uniforme; por el contrario, se concentra en descifrar cómo las contradicciones –el glamour de Las Vegas y la borrachera de dos parroquianos– se engranan para componer esa realidad.

En el tercer acápite se centra en el capo latino, esa figura –dice el autor– que desplazó al comunista de la mira estadounidense, luego de la Guerra Fría. La geopolítica de la frontera hizo proliferar en la región a ese voluptuoso personaje, bien retratado en los narcocorridos de los conjuntos norteños. Es esencialmente un personaje fronterizo.

La última parte está destinada a los migrantes, descritos como latinoamericanos empobrecidos que harán posible el procesamiento de los mejores vinos californianos. Villoro reproduce un diálogo en el que participan varios migrantes que se encuentran cerca de la frontera a la espera del momento propicio para cruzar la barda. Los comentarios, que recogen sus problemas y esperanzas, se dividen en un llamado por fomentar la justicia y la democracia, por un lado, y un llamado para violentar al gobierno mexicano, por otro. El autor concluye: “Mexamérica es un absurdo con códigos propios: del otro lado hay trabajos disponibles, pero la mano de obra debe superar ritos de iniciación que dejarían satisfecha a la tribu más estricta”. Las contradicciones y los

absurdos son la cotidianidad en la frontera. Los objetos, prácticas y personajes recogidos en esta crónica reiteran la idea primaria de la narración: la cultura se construye con hibridaciones.

Villoro parte del mismo concepto para analizar lo mexicano. En la crónica “Retrato de grupo: 100 millones de mexicanos”, escrita en el 2001 e integrada a *Safari accidental*, expone su tesis sobre la identidad nacional que predominará no solo en su obra cronística, sino literaria en general. Escribe: “Aunque nos parezcamos unos a otros como granos de maíz, carecemos de un contenido transgénico que nos unifique. La idea de una identidad se ha vuelto obsoleta” (Villoro 2005a, 38-9). Los rasgos comunes que a pesar de las diferencias perduran no tienen que ver con la idea de lo identitario, agrega, sino que es una cuestión de sencillas afinidades. En una entrevista con la revista mexicana *Proceso*, Villoro declaró que esa misma idea la desarrolló en sus novelas *Materia dispuesta* y *El testigo*:

Nunca he sido afecto a los nacionalismos. Hace unos años, escribí una crónica sobre la inasible identidad nacional, “Retrato de grupo: cien millones de mexicanos”, en la que hablaba de la imposibilidad de definir a un mexicano modélico, idéntico a sí mismo, y mi novela *Materia dispuesta* es una sátira de la identidad nacional. No hay un rostro inmanente detrás de las máscaras que nos ponemos: las máscaras son identidades, todas ellas transitorias. No creo que *El testigo* busque la construcción de una identidad nacional, sino algo más esquivo que tiene que ver con la poesía: la noción de pertenencia. Lo que hace que alguien se sienta parte de una localidad son los sobreentendidos, lo que no requiere de explicación, una textura evanescente, no siempre fácil de atrapar, más cercana a la ilusión de vida que genera la literatura que a las proclamas de los héroes. (Villoro 2005b)

Nada de identidades fijas, sino hibridaciones evanescentes. La idea se repite en la crónica “Del taco de ojo a la venganza de Moctezuma”, publicada en la edición de octubre del 2014 de la revista peruana *Etiqueta Negra*. El relato describe la gastronomía de México D.F., subrayando el contexto histórico de los platillos, su pertenencia telúrica y su participación en la cultura contemporánea. Con ello, el autor reitera que no existen productos terminados sino solo procesos de hibridación. Por ejemplo, de las gorditas de nata, una masa fofa sin sabor, el autor dice que solo podrían ser consumidas en el contexto al que pertenecen. “Lo que en otros países se llama ‘vida moderna’ es aquí una dinámica expresión del caos. El capitalino reclama otro tipo de alimentación: uno come donde le ‘agarra el hambre’ sino donde lo suelta el tráfico” (Villoro 2014, 32). El consumo de las gorditas de nata solo se puede dar en los embotellamientos, pues ante la desesperación de los trancones no sirven de alimento sino de ansiolítico, dice el autor. La jocosidad de la

tesis se extiende cuando registra la variante gourmet de esa botana: la “Gordita D’Nata”. Asimismo, Villoro repasa la historia del amaranto y describe sus usos tanto en la época prehispánica como en la contemporaneidad.

En tiempos prehispánicos, los dioses de amaranto se veneraban al grado de ser comidos y digeridos. Eso facilitó que durante la Conquista se aceptara la comunión cristiana. [...] Tal vez por eso las ‘alegrías’ [un bocadito hecho de semillas de amaranto] se venden en compañía de pepitorias, nuestra ostia de repostería, cuyas pepitas dispuestas en semicírculo recuerdan la custodia del Santísimo Sacramento. (Villoro 2014, 33, la aclaración es mía)

Luego, apunta que el astronauta Rodolfo Neri Vela llevó amaranto a la estratósfera. “Ese momento marcó la unión de la tecnología de punta con la tradición atávica” (Villoro 2014, 33). Por último, Villoro explica cómo el picante tiene referentes tanto en los ancestros como en la cultura posindustrial. Señala:

Los estómagos delicados a advenedizos tienen poca suerte en nuestros fogones. Eso ha llevado a mezclar el sentido de pertenencia con la escatología. Si la comida te cae mal, no eres de aquí. La ‘venganza de Moctezuma’ pone en duda tu afinidad con la patria. El problema no es que hayas comido dos tacos de suadero, tres de nenepil y uno de buchus, sino que no estás suficientemente aclimatado. Tener diarrea es antipatriótico. (Villoro 2014, 36)

En seguida, recuerda la publicidad de un antidiarreico, que presentaba a un mariachi como emblema de la identidad nacional, que cantaba “La cu-cha-ra-da, la cu-cha-ra-da” al ritmo de “La cucaracha”. En todos los casos, Villoro ubica los platillos tradicionales en sus antecedentes históricos y en su contexto cultural contemporáneo, como productos de hibridaciones pasadas que participan en las hibridaciones actuales, nunca como objetos terminados.

En resumen, el concepto de hibridación es central en la obra cronística de Villoro en dos niveles. Primero, en tanto explica cómo la crónica está habitada por varios géneros en equilibrio. Esa idea ayuda a entender el proceso de configuración de la crónica entendida como género en medio de la literatura y el periodismo, concepción que pone a Villoro en diálogo directo con el modernismo hispanoamericano al asumir dos problemas: las tensiones entre escritor y periodista, y la dimensión mercantil de la escritura. Por último, la hibridación está presente en la manera en que el autor mexicano entiende los fenómenos culturales contemporáneos, que se evidencia en su representación de lo mexicano tanto en sus crónicas como en sus novelas. Ahora que está claro que tanto la

literatura como el periodismo están presentes en la crónica, se abre otro problema: qué lugar ocupa en este género la ficción.

## 2.2 La ficción: la búsqueda del sentido

Si de la hibridez planteada por Villoro se desprende que la crónica está compuesta por varios géneros provenientes tanto de la ficción (la novela, el cuento y el teatro) como de la no ficción (el reportaje, la entrevista, el ensayo y la autobiografía), cabe preguntar entonces cómo conviven estas dos esferas en un mismo género o, lo que es lo mismo, cuál es el lugar específico que ocupa la ficción en un género comprometido con la realidad.

Entre los cronistas latinoamericanos contemporáneos existe un consenso sobre esta cuestión, el cual plantea que la ficción ocupa una posición ambivalente dentro de la crónica. Por un lado, la ficción aporta con herramientas narrativas para el desarrollo del estilo escritural. Por otro, la ficción contiene algo inaceptable para la crónica: su carácter imaginativo. En esto coinciden autores como Alberto Salcedo Ramos, Martín Caparrós y Leila Guerriero. El primero cuenta en una entrevista con el periodista español Fernando García Mongay, cómo las posibilidades narrativas que ofrece la crónica resolvieron las tensiones entre sus aspiraciones artístico-literarias y su trabajo periodístico:

Mi madre me dijo que dedicarse a la literatura en un país como Colombia implicaba el riesgo de morir de hambre. Así que decidí estudiar periodismo con la idea previa de que allí encontraría techo temporalmente, mientras me crecían las alas y volaba sin miedo hacia la literatura de ficción. El caso es que apenas empecé mi vida profesional, descubrí que en el periodismo se podían contar historias, y ya nunca más he querido ser escritor de ficción. (Salcedo Ramos 2013, 7)

Para Salcedo Ramos, la realidad es exuberante y, por lo mismo, demanda capacidades narrativas al periodismo para que este pueda representarla. Para dar cuenta de la extravagancia de la realidad, el colombiano cuenta en su artículo “La realidad como comedia” que el diario *El Espectador* publicó en el 2005 la noticia de un atraco donde narró la siguiente historia: un jubilado pidió prestado el baño en un banco y el guardia le dijo que, como el inodoro estaba dañado, debía hacer sus necesidades en una bolsa y llevársela. Al salir del sanitario, el anciano se topó con la escena del robo. Los ladrones lo encañonaron y le robaron su única pertenencia, la bolsa con sus desperdicios. Sobre esto, el colombiano reflexiona:

Cualquier escritor de ficción serio descartaría –por extravagante, por chillón– el argumento anterior. En el Caribe, sin embargo, ese tipo de acontecimientos que parecen irreales, concebidos por una imaginación delirante, son pan de cada día. El principal problema de los escritores –tanto los de ficción como los de no ficción–, no es la falta de temas, sino encontrar la forma de hacer creíble la realidad tan demencial que tenemos. (Salcedo Ramos 2015, 127)

Desde esta perspectiva, el compromiso que tiene el cronista de ser fiel a los hechos no es una desventaja con respecto al escritor de ficción, pues la realidad es tan desbordante que tanto el cronista como el escritor se enfrentan a un mismo problema: hacer, a través de la escritura, que esa exuberancia sea verosímil. De ahí que las herramientas narrativas de la ficción ayuden al cronista a enfrentar esa demencial realidad.

Sobre este tema, Caparrós cita a Alejo Carpentier, para quien escritor y periodista se integran en una sola personalidad: “Si se entiende como literatura el intento de encontrar formas escritas de contar el mundo, la crónica entra en esa lista” (Caparrós 2015, 50). La idea, agrega el argentino, consiste en tomar de la novela, el cuento, el ensayo y la poesía ciertas herramientas que permitan contar mejor. No obstante, señala que la diferencia entre la ficción y la crónica consiste principalmente en el pacto de lectura que el autor propone al lector. Mientras en el relato real el autor plantea de antemano que se trata de una historia que él vivió y desentrañó para poder contarla, en la ficción sugiere que su imaginación es el elemento ordenador de la historia. De todos modos, señala Caparrós, ambas tienen por objetivo contar historias y eso requiere de una labor escritural en el sentido artístico, es decir, requiere de la búsqueda de formas narrativas. De ahí que tanto la ficción como a la no ficción tengan cimientos en el terreno de la creación.

Guerriero es más concisa: “Si la pregunta es cuál es el límite entre el periodismo y la ficción, la respuesta es simple: no inventar” (Guerriero 2014, 58). Eso es todo. Por lo demás, con relación a la escritura, la autora considera que el periodista, como el escritor de ficción, es un “arquitecto de la prosa” pues utiliza las técnicas narrativas: el tono, el ritmo, la tensión argumental, el uso del lenguaje, el clima, las estructuras complejas... En definitiva, los tres autores plantean la conjunción entre la ficción y la crónica en términos de estilo escritural, pero dejan en claro que el límite entre ambas es su grado de compromiso con la realidad, pues la crónica no se permite inventar hechos.

Villoro se adscribe a este consenso. En una entrevista con la periodista chilena Marcela Aguilar Guzmán, que se publicó en el libro *Domadores de historias. Conversaciones con grandes cronistas de América Latina* (2010), el autor explicó cómo

es su relación con la literatura al momento de escribir crónicas: “Me gusta la variedad de géneros, pero trato de ser fiel a cada uno de ellos. Acudo a recursos literarios en la crónica, siempre y cuando no conviertan en ficción la realidad”. (Villoro 2010, 334). Asimismo, al periodista Juan Cruz Ruiz le explicó cuál es su criterio para definir cuándo un tema requiere ser tratado desde la ficción y cuándo desde la crónica. “Creo que a veces la imaginación te ayuda a entender lo que no te puede dar la realidad y es el momento en el que tu compromiso con el lector es plantearle una ficción, que pueda estar documentada en los hechos reales pero que no es una crónica verificable” (Villoro 2016, 71). En esta entrevista, Villoro termina definiendo a la crónica como “recreación creativa de lo cierto”. En este sentido, la crónica es un artefacto hecho con herramientas narrativas. “Al absorber recursos de la narrativa, la crónica no pretende ‘liberarse’ de los hechos sino hacerlos verosímiles a través de un simulacro, recuperarlos como si volvieran a suceder con detallada intensidad” (Villoro 2005a, 15). Con estas citas queda claro que el autor mexicano mantiene el mismo criterio de sus colegas al indicar que la crónica se rehúsa a contar hechos imaginados y que el lugar de la ficción en la crónica es brindar recursos para poner en escena los hechos verificables.

No obstante, Villoro va más allá y problematiza el concepto de ficción. Este es un tema clave en su obra, pues es un autor versátil que alterna las crónicas con la producción de novelas, cuentos, obras de teatro y ensayos. El concepto de ficción resulta tan problemático en él que, en 1986, publicó una antología de “crónicas imaginarias” titulada *Tiempo transcurrido*, como “una manera de cobrar venganza, de rescatar sucesos no vividos, de inventar el pasado” (Villoro 2015, 7-8). De esta manera, delinear los límites entre ficción y crónica en un autor de estas características es capital para entender el conjunto de su obra.

Primero hay que decir que Villoro descarta la posición según la cual se confina a la ficción al terreno de la mentira y a la no ficción, al de la verdad. “Si el periodismo apuesta a contar ‘lo que ocurrió’, la ficción prefiere imaginarlo. Esto en modo alguno representa una oposición entre verdad y mentira”. (Villoro 2005a, 14). Entonces, ¿qué las diferencia? Para responder esta incógnita, el mexicano acude al escritor argentino Juan José Saer. En su ensayo “El concepto de la ficción”, este propone que lo que separa a la ficción de la no ficción efectivamente no son los criterios de mentira y verdad, sino el hecho de que la ficción sea inverificable y la no ficción, verificable.

Saer apunta que la ficción pone en evidencia el carácter complejo de las situaciones de aborda. Como la realidad no es suficiente para explicar ciertos asuntos, la ficción entrecruza lo empírico con lo imaginario, lo verdadero con lo falso, e ingresa al ámbito de lo inverificable precisamente para multiplicar al infinito las posibilidades de tratar un tema. La ficción busca complejizar el abordaje de sus temas. De ninguna manera es una laudación de una ética de la verdad, ni intenta eludir el rigor con el que se suele dar tratamiento a las cuestiones verdaderas, ni busca una reivindicación de lo falso. Saer define la ficción como una antropología especulativa. Y ejemplifica esta proposición con la obra de Jorge Luis Borges:

Borges [...] no reivindica ni lo falso ni lo verdadero como opuestos que se excluyen, sino como conceptos problemáticos que encarnan la principal razón de ser de la ficción. Si llama *Ficciones* a uno de sus libros fundamentales, no lo hace con el fin de exaltar lo falso a expensas de lo verdadero, sino con el de sugerir que la ficción es el medio más apropiado para tratar sus relaciones complejas. (Saer 2014, 14)

Una consideración importante, agrega Saer, es que, si bien las obras ficticias reclaman no ser leídas como verdaderas, esto no significa que pidan ser reducidas a un artefacto de entretenimiento. Esta es la condición primordial de la ficción, anota el argentino, pues obras como *El Quijote*, *Tristram Shandy*, *Madame Bouvary* y *El Castillo* reclaman ser tomadas al pie de la letra, y sus autores son dignos de crédito precisamente porque se pusieron al margen de lo verificable.

La ficción amplía sus posibilidades dentro de la crónica gracias a la cuestión del sentido. Villoro discutió este tema en un conversatorio que mantuvo con Ricardo Piglia a propósito de la obra de Saer, que se publicó en *Letras Libres* bajo el título de “Escribir es conversar”. Ahí, Piglia dejó sentadas las diferencias entre información y narración en términos de sentido. “La información agota el sentido [...]. Mientras que la narración nunca cierra el sentido [...], persiste diciendo que es posible encontrar ese sentido. Para nosotros, los grandes momentos de la literatura tienen que ver con esos personajes que nunca abdican del intento de encontrar el sentido” (Piglia y Villoro 2007). Frente a este planteamiento, Villoro señaló:

En ocasiones, esta vocación de sentido [...] se reclama incluso desde los propios hechos; hay circunstancias que no se pueden registrar exclusivamente como información y que requieren de la narración. Para mencionar algo de una gestualidad emblemática, canónica, [...] pienso en el cabezazo de [Zinedine] Zidane en el último Mundial. Un tipo que está arañando la gloria, que ha jugado perfectamente todo el Mundial cuando ya nadie lo

esperaba, que ha prometido jubilarse y está en el último partido –al que le quedan diez minutos–, donde ha jugado maravillosamente. Ese jugador llamado a la gloria de repente pierde la cabeza en el más literal de los sentidos, y se va contra el adversario. Narrada desde la información, la escena difícilmente se comprende, se convierte en el simple fracaso de alguien que podría haber roto otro récord. Pero estamos ante una historia abierta, que exige ser explorada desde la narración. Algo que pide repetición y variaciones, ser contado una, dos, cinco veces, de manera distinta, tratando de llegar a su sentido posible. (Piglia y Villoro 2007)

Con esto queda claro que la crónica no busca tan solo informar los hechos, sino, como lo hace la literatura, la ficción, buscarles un sentido. Sobre esto también han reflexionado otros cronistas latinoamericanos. Por ejemplo, Caparrós señala que tanto la crónica como la literatura pertenecen a la esfera de la creatividad pues necesitan de una forma de comprender el mundo, que se hace evidente al momento de la escritura:

Pero un relato real [...] también se escribe. [...] Trabajo de escritura en el sentido fuerte de la expresión: ese tiempo en que las palabras –el trabajo de alinear las palabras– te hacen descubrir lo que no sospechabas: razones, relaciones, revelaciones. Cómo, aunque hayas pensado y trabajado un tema durante meses, años, el momento de escribir sigue siendo un momento de entender, tan fuerte de entender: eso que, a falta de mejor nombre, llamábamos creación. (Caparrós 2015, 52)

Esas revelaciones, que se manifiestan en el momento de la escritura, reafirman que la crónica no se consume en la información, sino que se crea una forma de entendimiento, busca un sentido para el relato.

Guerriero también abona sobre esta cuestión cuando entiende la crónica como una mirada. Para explicarlo, la argentina cuenta una anécdota. Hospedada en una residencia universitaria de Alcalá, le asignan un cuarto denominado “Haití”, que es oscuro, pequeño y no tiene conexión a Internet. Cuando pide un cambio de habitación le envían a “Madrid”, un cuarto luminoso, amplio y con conexión inalámbrica. Entonces piensa en ese alguien que nombró a una alcoba precaria como “Haití” y a otra acomodada como “Madrid”. A partir de esta historia, Guerriero (2014, 42) anota “que el periodismo narrativo es muchas cosas pero es, ante todo, una mirada –ver, en los que todos miran, algo que no todos ven–”. Tanto en Caparrós como en Guerriero queda claro que, ya sea por el trabajo de la escritura o por el ejercicio de la mirada, la labor del cronista consiste en buscar un sentido a la realidad. Villoro planteó este mismo argumento con estas palabras: “El mundo carece de sentido hasta que es narrado y necesitamos estos relatos [las crónicas] para ordenar nuestra realidad, para darle sentido y para soportarla (Villoro 2016, 58). Hacer crónica no es informar, sino dar o intentar dar sentido a la realidad.

La crónica “Robert Enke: El último hombre muere primero”, publicada en la edición de junio de 2014 en *Etiqueta Negra*, es la búsqueda de una explicación a un hecho trágico. El relato parte de un enigma: por qué el guardameta que era el mejor calificado para ocupar el puesto titular de la selección alemana en el Mundial Sudáfrica 2010, se suicidó pocos meses antes de iniciar ese torneo. El narrador parte de la fatal escena y se aventura a analizar el hecho desde diferentes perspectivas: la carrera profesional de Enke, marcada por una intensa presión y repetidas derrotas; su psicología, afectada por una depresión que nunca superó del todo; su vida familiar, lastimada por la muerte de su hija cuando esta tenía dos meses de nacida; y la psicología del arquero, que en comparación con los otros jugadores recibe menos reconocimientos por sus aciertos y mayores recriminaciones por sus errores. Como en el ejemplo del cabezazo de Zinedine Zidane, en el conversatorio con Piglia, Villoro ofrece repeticiones y variaciones de un hecho para buscar un posible sentido. Al final, todo confluyen en una idea:

La literatura alemana se ha ocupado de las atribuladas mentes que buscan el suicidio y ha acuñado una palabra de inquietante etimología para describir la muerte voluntaria: Freitod. Freiheit significa “libertad”. En consecuencia, el acto de morir por propia mano es un gesto libre que para algunos también puede ser libertador. [...] El torturado Robert Enke se lanzó ante la locomotora con la certeza de quien, por vez primera, no tiene nada que detener. (Villoro 2001b, 201)

Todas las posibilidades para explicar el suicidio del guardameta se proponen como válidas en esta crónica, pero ninguna como definitiva. Esas variaciones reafirman que, en Villoro, la crónica se empeña en la búsqueda del sentido.

Cabe subrayar que, como refiere Piglia citando a las ficciones clásicas, la búsqueda de sentido siempre es un intento. A la final, el sentido es amplio e inaprensible, y si acaso el autor logra estructurarlo queda abierto ante los ojos del lector. Esto, para Villoro, en ningún caso es una desventaja:

Algunas crónicas apasionan porque el cronista no entiende del todo lo que ve y así revela aspectos inauditos de un entorno donde los conocedores sólo advierten valores entendidos. [...] La vida depara misterios insondables: el aguacate ya rebanado que entra con todo y hueso al refrigerador dura más. Algo parecido ocurre con la ética del cronista. Cuando pretende ofrecer los hechos con incontrovertible pureza, es decir, sin el hueso incomible que suele acompañarlos (las sospechas, las vacilaciones, los informes contradictorios), es menos convincente que cuando explicita las limitaciones de su punto de vista narrativo. (Villoro 2005a, 17)

Lo insólito, lo ininteligible, lo que no tiene sentido no es en la crónica un defecto. En un taller que brindó en la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI), en agosto de 2011, el autor señaló que la sinceridad con la que el cronista se presenta ante al lector le permite, le obliga, introducir el desconcierto o la incomprensión en la narración. En muchos casos, señala, el periodista tradicional no entiende muchas cosas y no lo asume por vergüenza, por temor a quedar como un ignorante. Eso no sucede con el cronista. Por el contrario, cuando una crónica revela aspectos inauditos, incomprensibles, los hechos se presentan verosímiles y provocan una mayor impresión al lector.

La imposibilidad de ensayar un sentido se presenta en la crónica “El balón y la cabeza”, publicada en *Letras Libres*, en mayo de 2002. El texto es una recopilación de eventos insólitos del fútbol, como estos: una estampa de los *Ultra Bad Boys*, un grupo de hinchas liados con el crimen organizado que apoyan al equipo de la policía, el Estrella Roja de Belgrado; la historia del delantero italiano Francesco Totti cuya pasión le imposibilita jugar en otro equipo que no sea la Roma, poniendo en jaque al millonario mundo de los fichajes; y el talento de los grandes lanzadores como Zidane, Romario, Valderrama y Ronaldinho, cuya perfección no dependió de su rendimiento atlético sino de su fina percepción psicológica. Además, el autor documenta cómo el fútbol cumple extrañas máximas como las siguientes: el *crack* solo existe rodeado de dramatismo; la tradición impone que, aún en contra de toda lógica, un equipo pierda en un estadio por la sencilla razón de que siempre ha perdido ahí; hay veces en que la derrota se vuelve tan atractiva que el marcador resulta una opinión subjetiva; el histrionismo del fútbol convierte al campo de juego en un anfiteatro de la resurrección; los jugadores que eyaculan antes del partido pierden la pasión para conseguir el orgasmo del gol. Todas estas historias dispares están conectadas por esta idea:

Al escrutar asombros, el cronista debe renunciar a tener razón. ¿Puede alguien jactarse de entender el juego mejor que los otros? Por supuesto que no. Ni siquiera de convencerse a sí mismo. [...] El fútbol es una condición subjetiva: el espectador se desafía a sí mismo; si trata de solucionar de una vez por todas lo que ve, el tiro da en el poste. No hay salida a la infinita tarea de confundir el balón con la cabeza. (Villoro 2006, 34)

El asombro es el hilo conductor del texto. En otras crónicas, el autor tampoco duda en incluir escenas delirantes que escapan a su entendimiento. En “Nada qué declarar: Welcome to Tijuana”, describe la estatua gigante de una mujer desnuda que sirve de vivienda a su escultor, un monumento de cuyo vientre cuelga un letrero de “se vende”.

Otro ejemplo es un sueño narrado en “Cosas que escuché en La Habana”, que fue publicada en tres entregas en la revista mexicana *Proceso* en 2004, en el que Los Beatles se convierten en los personajes de la Revolución cubana. En ese relato, Villoro (2005a, 143-4) escribió: “A diferencia del corresponsal extranjero, que entiende o trata de entender lo que sucede, el cronista de viajes escribe desde la perplejidad”. O el merengero retratado en “Del taco de ojo a la venganza de Moctezuma”, que no vende sus manjares si sus clientes pierden reiteradamente al lanzar una moneda al aire. Escenas como estas, sin explicación posible, se repiten en las crónicas de Villoro recordando que la realidad suele rebasar a la mente del cronista, para ventaja y maravilla del lector.

En el taller de la FNPI, ya citado, Villoro también explicó cómo opera la búsqueda del sentido en la narración. Lo ilustró con la siguiente historia. Un emperador, envidioso de la felicidad de un hombre, ordenó a sus súbditos que lo amargaran para siempre. Para cumplir la orden, los sabios del reino pusieron 99 monedas en el camino de aquel hombre, que terminó destruyendo su alegría buscando la moneda cien, que no existía. Tal como quería el rey, el hombre quedó perpetuamente desengañado. Villoro concluyó: “Las historias que nos aparecen delante suelen tener noventa y nueve monedas. Parte de nuestro talento como cronistas consiste en buscar la número cien para darle al lector una ilusión de completitud” (Villoro 2011b, 4). Una muestra de la centésima moneda, indicó el mexicano, es el anillo que va apareciendo poco a poco durante todo el relato de *Noticia de un secuestro*, de Gabriel García Márquez, y que al final da sentido a toda la narración. Queda claro que se trata de un artificio, que la realidad es compleja y que el reto es presentarla como si fuera cerrada. El cronista amuralla a la realidad dentro de un sentido construido por él. “La crónica es un artificio. No es una imitación de la vida. [...] Es obvio que la vida precede a la crónica y la sucede. El desafío es que ese trozo de realidad parezca completo” (Villoro 2010, 337). Esa sensación de completitud es una ilusión. Primero, porque como ya se ha dicho la realidad es desbordante y, segundo, porque el sentido construido por el cronista también es abierto. A pesar de ello, uno de los propósitos de la crónica es armar ese espejismo.

Uno de los recursos muy usados por Villoro para establecer la completitud del relato consiste en formar un círculo narrativo, hacer que al final el relato se cierre sobre sí mismo y dar la idea de que más allá de él no queda nada. No se trata solo de poner la misma escena al inicio y al cierre del texto, sino de procurar que la narración complete su significación en la última línea. Un ejemplo de esto es la crónica “Arenas de Japón”,

publicada en *Letras Libres*, en noviembre de 2009. El relato inicia con la partida en el aeropuerto Benito Juárez y se detiene en un japonés que llevaba viviendo durante un año ahí, en un no lugar, en medio de una simbología neutra, genérica, comprensible para todos, una característica propia de las terminales aéreas. De entrada, el autor compara la experiencia que le espera en Japón con la vivencia de ese extraño habitante. Dice: “[...] viajé al país que Roland Barthes describió como ‘el imperio de los signos’, un territorio de mensajes elaboradamente ajenos. Mientras tanto, en mi país, un japonés hacía la operación contraria: vivía en el aeropuerto, la tierra de nadie donde todo se comprende” (Villoro 2013, 235). Luego, Villoro explora Japón desde diferentes perspectivas: los taxistas, las caricaturas, la poesía, el teatro, la narrativa, la gastronomía, los museos, los jardines, los bares, el estadio de fútbol, el mercado, la caligrafía... La exploración permite adquirir certezas, nunca conclusiones acabadas. A veces se presentan como paradojas, otras como preguntas sin respuesta definitiva. El sentido de la realidad japonesa se desborda, rebasa a la mente del autor. “El armonioso exotismo de Japón tiene un efecto tranquilizador: todo está bien sin que entiendas nada” (Villoro 2013, 236). A su regreso, el autor percibe su entorno de forma diferente: los precios baratísimos; la ciudad lenta, sucia y desordenada; el agua espesa. Nuevamente se detiene en el japonés del aeropuerto Benito Juárez que, luego de vivir con una japonesa en el DF, regresó a la terminal aérea para instalarse ahí definitivamente porque eso le permite estar en ningún lugar, y remata con una frase que da sentido a todo el relato: “Los signos de Japón proponen algo más profundo que el entendimiento. La falta de claridad no está en el entorno sino en la mirada: el viajero debe pasarse en limpio” (Villoro 2013, 248). El contraste entre la experiencia de Villoro en Japón y del japonés en el aeropuerto mexicano permite ensayar una conclusión que engloba a todo el relato: el sentido de la realidad no está en la realidad sino en quién la mira.

El mismo recurso narrativo se encuentra en “Escape de Disney World”, que fue publicada en *Letras Libres*, en la edición de agosto de 2005. Ahí el autor relata un viaje familiar al Reino Mágico, de Orlando, Florida. Contando sus experiencias y echando mano de los análisis del semiólogo Umberto Eco y del arquitecto estadounidense Michael Sorkin sobre el parque temático, Villoro da cuenta de por qué Disney World es el lugar de la hiperrealidad: “La utopía tiene el defecto de no existir y en 1955 Disney ideó la segunda mejor opción del utopista: levantar un falansterio superior a la realidad” (Villoro 2005a, 173). La narración avanza sin dejar en claro por qué se trata de un escape. De

pronto, a la mitad del relato, el autor hace aparecer un elemento seductor: anuncia que las dos experiencias más sorprendentes sucedieron al inicio y al final del viaje. Como García Márquez, muestra parte del anillo que da sentido a *Noticia de un secuestro*. De inmediato, cuenta la primera anécdota: una graciosa escena en que la paranoia hace confundir el tictac de un reloj escondido con la posibilidad de una bomba terrorista. La expectativa por la segunda experiencia solo queda saciada al final de la narración. Por error del padre, o sea Villoro, la familia llega una hora tarde al aeropuerto y tienen que correr por toda la terminal para alcanzar al avión. Y cuando al fin logran colocarse en los asientos, la historia llega a su fin: “¡Lo logramos!”, comenta el hijo, después de experimentar la única emoción real que permite Disney World: el inesperado escape” (Villoro 2005a, 180). Solo entonces, la crónica adquiere todo su sentido y el título del relato se comprende.

Villoro da un paso adelante en sus reflexiones sobre la ficción, un paso que adelgaza aún más la línea fronteriza entre crónica y ficción. El autor sostiene que la ficción es parte integrante de la realidad. En el taller de la FNPI, expuso esta idea en estos términos: “La ficción pertenece a la representación del mundo y, en esa medida, integra la realidad: estamos hechos de lo que comprobamos pero también de cuentos, mitos y leyendas” (Villoro 2011b, 7). De esta manera, si la ficción integra la realidad tanto como los hechos, es un tema de interés para la crónica. Es menester entonces escribir crónicas acerca de obras ficticias tanto como de hechos concretos.

De ahí que Villoro proponga lo que él llama “crónicas especulativas”. En la entrevista con Marcela Aguilar, señaló: “La mayoría de mis crónicas se ajustan a hechos concretos, pero he escrito crónicas especulativas que se acercan más a las posibilidades de la realidad que a la realidad misma. [...] Se trata de una especulación que se basa en condiciones reales pero roza la fantasía” (Villoro 2010, 334). Lo que Villoro llama en esta cita “las posibilidades de la realidad” es la ficción y, con esto, confirma lo ya expuesto: si la ficción es parte de la realidad, la crónica puede hacer de ella un tema propio. Un ejemplo de ese tipo de textos, señala Villoro en la misma entrevista, es “Monterroso, libretista de ópera”, publicada su antología de crónicas *Los once de la tribu* (1995). Ahí, el autor mexicano fantasea sobre la posibilidad de que el cuento “El dinosaurio”, escrito por el guatemalteco Augusto Monterroso y compuesto por apenas siete palabras, se convirtiera en una ópera de tres horas. Villoro se plantea el siguiente problema: ¿Cómo equiparar la rapidez del cuento con el dilatado arte de la ópera? Y acude a una máxima planteada por Ítalo Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio*:

hay que conseguir un máximo efecto en el menor espacio posible. Según Villoro, eso es lo que logra “El dinosaurio”, que las breves siete palabras ocupen mucho tiempo la mente del lector. De esta manera, convertir ese cuento en ópera conlleva poner en escena todo lo que pasa por la mente del lector cuando lee ese relato. A partir de ahí, Villoro propone una estructura de lo que sería esa posible ópera. La especulación se basa en la realidad – las siete palabras que componen el cuento– y se adentra en la fantasía.

Otro ejemplo de esto es “El rey duerme. Crónica hacia Hamlet”, que fue publicada en la antología de ensayos literarios *De eso se trata* (2008) y que también aparece como crónica en la antología *Espejo retrovisor* (2013). El texto analiza la obra de William Shakespeare, que es abordada desde diferentes ángulos: el seminario que Harold Bloom ofreció en la Universidad de Yale en el invierno de 1994 al que Villoro asistió, los apuntes de ese seminario, la traducción de *Hamlet* realizada por el poeta Tomás Segovia, un ensayo del profesor estadounidense Philip Fisher, el cuento de Jorge Luis Borges “La memoria de Shakespeare” y una interpretación del propio Villoro. El texto aborda temas como la invención shakespeariana de individuo, la relación de Hamlet con otros personajes, el trabajo de traducción, la relación entre la razón y la voluntad, la tragedia del conocimiento, y la paradoja entre lo trascendente y lo ordinario. Nuevamente, una obra de ficción es el centro de la crónica.

Por último, Villoro plantea que la ficción no solo integra la realidad, sino que puede descifrarla. Explicó esto en la entrevista con Cruz Ruiz: “La ficción también es una forma de la verdad en la medida en que el Quijote y la leyenda de Excalibur han determinado al mundo real tanto como muchos objetos concretos” (Villoro 2016, 66). Esto es fundamental en la obra cronística de Villoro, plagada de referencias literarias. “La mente de un cronista es como un botiquín de primeros auxilios donde lo más importante es que los remedios no tengan fecha de caducidad. Algo que leíste hace 30 años te puede servir hoy” (Villoro 2010, 336). Como ejemplo de esta idea, citó su crónica “Los convidados de agosto”, título que contiene una clara referencia a la novela homónima de la mexicana Rosario Castellanos. Con esa obra Villoro intentó descifrar el primer encuentro entre el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) y representantes de la sociedad civil en 1994. De esta manera, el mexicano demuestra cómo la ficción es una herramienta para comprender y explicar el mundo.

Ejemplos de estos abundan en sus crónicas. Ya quedó anotado cómo un neologismo de la literatura alemana aporta a dar sentido al suicidio del guardameta Robert

Enke. También, que en “Arenas de Japón” el autor acude a la narrativa, el teatro y la poesía producida en ese país para interpretarlo. Por ejemplo, Villoro aborda la idea del samurái en la obra de Yukio Mishima para entender a los adolescentes japoneses que se aíslan indefinidamente del mundo frente a su computador. Asimismo, en la ya citada “Retrato de grupo: 100 millones de mexicanos”, el poema de Ramón López Velarde, “La suave patria”, permite establecer la imposibilidad de una identidad mexicana fija, en favor de una consideración menos rígida, las afinidades. En otro relato sobre el EZLN, “Un mundo (muy) raro”, una anécdota recogida en la novela *Gringo viejo*, de Carlos Fuentes, es determinante para entender la posición histórica de los indígenas en la política mexicana. De otra parte, en la crónica “Cosas que escuché en La Habana”, Villoro transcribe tres poemas de Cintio Vitier, Virgilio Piñera y Eliseo Diego, para dar cohesión a las escenas de desesperanza que habitan en esa narración. La evocación de la ficción como una especie de prefiguración explicativa de la realidad es constante en las crónicas de este autor.

En definitiva, Villoro se adscribe al consenso que existe entre los cronistas latinoamericanos contemporáneos según el cual la ficción aporta a la crónica como fuente de técnicas narrativas para hacer verosímiles los desmesurados hechos de la realidad. Pero el autor va más allá. Recoge el concepto de ficción planteado por Saer para rechazar que la relación entre ficción y no ficción es la misma que entre la mentira y la verdad. De la mano del argentino, Villoro ubica a la no ficción en el ámbito de lo verificable y a la ficción, en el de lo no verificable. La ficción se adentra en el campo de lo inverificable solo con un propósito: complejizar el tratamiento de sus temas para buscarles un sentido. Esto amplía la relación entre crónica y ficción. Para Villoro, la crónica no se agota en el ámbito informativo, sino que al igual que la ficción busca un sentido al relato. Asimismo, las reflexiones sobre la ficción le llevan a plantear que las obras ficticias son un tema de interés para la crónica, tanto como los hechos concretos, y que la literatura puede ayudar a descifrar la realidad. Dicho esto, queda por explorar la otra orilla de la crónica, su criterio de verdad, su verificabilidad. Para tratar este tema, Villoro propone reflexionar sobre el papel del testigo.

### 2.3 El testigo: la verdad del sobreviviente

Ubicar a la no ficción en el ámbito de lo verificable tiene varias implicaciones en las reflexiones de Villoro sobre la crónica. Esto conduce al autor a plantearse la cuestión por el criterio de verdad que posee la crónica y eso lo dirige, a la larga, al tema del testimonio. Juan José Saer señala que la especificidad de la no ficción consiste en excluir el registro de hechos imaginados. No obstante, reflexiona, ese rechazo no es en sí mismo un criterio de verdad, pues una proposición que no es imaginativa no es necesariamente verdadera. El criterio de verdad, apunta, tiene que ver con la autenticidad de las fuentes, los criterios interpretativos y los sentidos de la construcción verbal. Y concluye: “todo lo que puede entrar en la categoría de no ficción, la multitud de géneros que vuelven la espalda a la ficción, han decidido representar la supuesta verdad objetiva, son ellos quienes deben suministrar las pruebas de su eficacia” (Saer 2014, 11). Villoro asume el reto y, para ello, plantea el concepto de testigo.

Atestiguar es una categoría clave para entender la comunicación contemporánea. En su ensayo “Witnessing”, el profesor John Durhan Peters apunta que, antes que leer, ver, escuchar, consumir o decodificar, atestiguar describe de mejor manera la experiencia mediática actual. Este teórico propone el concepto “atestiguar” para comprender la participación de diversos actores en la comunicación: los periodistas y presentadores atestiguan los hechos para transmitirlos; las fuentes ofrecen sus testimonios para dar posibilidad al relato; el público atestigua los hechos a través de los medios de comunicación y da su testimonio en los estudios de audiencia; los equipos tecnológicos registran los hechos y garantizan el atestiguamiento de los televidentes y radioescuchas; y los mensajes son testimonios en sí mismos. El testimonio está diseminado en todo el proceso de comunicación.

No obstante, advierte Peters, ese concepto conlleva un problema comunicativo. El testigo es, primero, un espectador pasivo y, luego, un locutor activo: lo que vio le autoriza a hablar. En ese esquema, el autor advierte un problema: existe un vacío entre los sujetos que habitan en el testigo: el sujeto-espectador y el sujeto-locutor. El primero pertenece a la esfera íntima y el segundo, a la pública. Y ahí hay un quiebre. “Ninguna transmisión de conciencia es posible. Las palabras pueden ser intercambiadas, las experiencias no. El universo de referencias del testigo difiere del universo de quien recibe el testimonio” (Peters 2001, 710, la traducción es mía). Para Peters, no es posible comunicar

experiencias personales a través de proposiciones públicas porque cada persona tiene percepciones diferentes. Esas divergencias se hacen evidentes cuando varios testigos brindan testimonios disímiles sobre un mismo evento. Pero si esto es así, ¿por qué los testimonios tienen legitimidad? El autor responde que el testimonio es, precisamente, el puente que permite traspasar el hueco que separa al sujeto-espectador y al sujeto-locutor y que ese puente se levanta sobre la credibilidad del testigo. Esa fiabilidad, sostiene Peters, puede tener tres sustentos: el sufrimiento, la objetividad y la transmisión en directo.

El sufrimiento del testigo ha garantizado su credibilidad desde la Antigüedad. Peters recuerda que la tortura servía en la antigua Grecia para asegurar que los esclavos digan la verdad. Se podía contener verdad solo si se la obtenía bajo el dolor físico. De hecho, los esclavos no eran ni siquiera admitidos en la corte, sino solo sus testimonios obtenidos bajo tortura. Este método de testificar fue reintroducido en el sistema jurídico de la Europa del siglo XII. Otro intento por asegurar la credibilidad del testigo a través del dolor, añade el autor, se registra en el martirio cristiano, en el que el testigo está dispuesto a corroborar sus palabras a costa de su sufrimiento e, incluso, su muerte. Por último, Peters se remite a los sobrevivientes del exterminio nazi, que han narrado sus experiencias, aunque estas sean imposibles de compartir a plenitud pues están atadas a sus cuerpos. De esa masacre, solo queda el testimonio de los sobrevivientes, que asumen el deber de testimoniar para que no se consuman la indiferencia y el olvido. El testimonio absorbe el clamor ético de denunciar las injusticias del poder. Ningún nazi, argumenta el catedrático, puede escribir sus memorias en calidad de testigo, pues ese lugar moral le pertenece solo a la víctima. En definitiva, la tortura, el martirio y la sobrevivencia son signos claros de que el sufrimiento del testigo garantiza la fiabilidad de sus palabras.

Las ideas de Peters sirven de introducción para entender el planteamiento de Villoro con respecto al papel que juega el testigo en el género crónístico. Para abordar este tema, el mexicano acude con regularidad al estudio de Giorgio Agamben presentado en *Lo que queda de Auschwitz*, texto al que cita recurrentemente en ensayos, entrevistas, conversatorios y crónicas. El filósofo italiano plantea que “el testigo integral” del exterminio nazi es el musulmán, como se les conocía a los prisioneros que perdieron todo rastro de humanidad en los campos de concentración. Los sobrevivientes los describieron como “cadáveres ambulantes”, sin habla y sin emociones. La biopolítica nazi, señala el autor, consiste en la producción de musulmanes a través de una cadena: el no ario se

transmuta en judío, el judío en deportado, el deportado en internado, y el internado en musulmán. Después de este solo están las cámaras de gas y los cadáveres. Se trata de un proceso de desobjetivización, cuyo reducto es un ser viviente al que lo único que hace humano es su pertenencia a la especie. Nada más. Decir que el musulmán es el testigo integral es una paradoja. Es decir que aquel que no puede testimoniar, aquel que ha perdido el habla, puede ser testigo. Ese testimonio se hace posible solo gracias al sobreviviente, el que puede testimoniar en nombre de ese testigo integral imposibilitado. El sobreviviente se ve obligado a testimoniar. Sobre esto, Agamben argumenta que solo cuando la comunicación se hace imposible, el testimoniar se convierte en una exigencia. Al final, el filósofo se pregunta ¿quién es el sujeto del testimonio? ¿El musulmán (el no-hombre) que trasciende a través del sobreviviente (el hombre) o este último que hace posible la trascendencia del primero? La respuesta que propone Agamben es ninguno de los dos: no hay un sujeto del testimonio. El testimonio es un proceso simultáneo de desobjetivización y objetivización. Esto, señala, “se podría formular en la tesis: ‘Los hombres son hombres en cuanto no son humanos’ o, de forma más precisa: ‘Los hombres son hombres en cuanto testimonian el no-hombre’”. El testimonio es posible por la desobjetivización del musulmán y la objetivización del sobreviviente.

De estos razonamientos, Villoro desentraña el papel que tiene el testigo dentro de la crónica. Primero, es necesario decir que el mexicano adopta la premisa según la cual es deber del cronista dar la voz a quienes la han perdido, planteamiento realizado por Carlos Monsiváis en estos términos:

En lo tocante a la dimensión moral de la crónica, la idea fija que se impone por un tiempo largo le adjudica al género el darle la voz a los que no la tienen: los pobres, los indígenas, las mujeres discriminadas, los jóvenes desempleados, los trabajadores migratorios, los presos, los burócratas menores, los campesinos. (Monsiváis 2006, 124)

Villoro acoge ese mandato moral con un sentido crítico, pues encuentra en él visos de paternalismo y victimización. Por eso replantea la fórmula con esta otra premisa: “El intento de darle voz a los demás –estímulo cardinal de la crónica– es un ejercicio de aproximaciones. Imposible suplantar sin pérdida a quien vivió la experiencia” (Villoro 2005a, 15). De esta manera, todo esfuerzo por dar voz a los demás siempre quedará en el intento, en un juego de aproximaciones. Para sustentar esta propuesta, Villoro acude a las reflexiones de Agamben, así: “La crónica es la restitución de esa palabra perdida. [...] La voz del cronista es una voz delegada, producto de una ‘desobjetivización’: alguien perdió

el habla o alguien la presta para que él diga en forma vicaria. Si reconoce esta limitación, su trabajo no sólo es posible sino necesario” (Villoro 2005a, 16). En otras palabras, si bien la restitución de la palabra es imposible, esto no implica un desentendimiento con aquel que perdió su voz; por el contrario, el deber del cronista es asumir esa delegación del testimonio.

Esto implica una vocación por la otredad, que de acuerdo con Villoro se convierte en condición ineludible del cronista. Como quedó anotado, el autor plantea que el cronista se diferencia del escritor porque se adhiere a una ética que obliga a tener empatía con los demás. Esa predisposición por el otro, por el que perdió la voz, es parte constitutiva del cronista. Sobre esto, en la entrevista con Juan Ruiz Cruz, Villoro evoca a *Fausto*, de Goethe. Recuerda que el diablo le propone al protagonista darle cualquier cosa a cambio de su alma, pero este se da cuenta que, ya viejo, no tiene curiosidad por nada, no tiene nada que pedir. Esa falta de interés es el verdadero infierno, reflexiona el autor mexicano. “Para mí el infierno sería que dejara de interesarme por lo que alguien tiene que decir, que perdiera esa curiosidad. [...] Yo espero no perder la curiosidad, las ganas de escuchar a otro como si fuera un pacto con el diablo. A cambio incluso del alma del cronista” (Villoro 2016, 75). Con estos argumentos, Villoro asume que el autor no es la fuente de verdad sino el portador de una verdad ajena. En un perfil que el periodista mexicano Diego Enrique Osorno le dedicó a Villoro, este explicó:

No es que el periodista tenga que ser un ángel, pero lo que sí necesita de manera imprescindible es establecer un pacto de confianza con la gente: si a ti te van a decir cosas, deben poder confiar en ti, y tú necesitas tener una empatía con los entrevistados para entenderlos. Es decir, en el periodismo, las razones de lo que tú vas a escribir están en los otros, y eso es una muy saludable lección ética, porque te saca de ti mismo, te quita tus certezas y te demuestra que los demás tienen razón. Eso es central para mí. (En Osorno 2013)

Al señalar que la verdad que transmite el cronista no es la suya, sino una verdad delegada; al dejar en claro que entre el cronista y la fuente de esa verdad hay un ejercicio de aproximaciones y, por ende, una distancia, Villoro elude toda posibilidad de paternalismo y victimización que puede germinar sobre el deber de dar voz a quienes la han perdido.

Ese ejercicio de aproximaciones entre el cronista y la fuente se evidencia en la crónica “Un mundo (muy) raro”. En las cinco partes que componen la narración, queda claro cuándo se trata de un análisis del autor, de una escena presenciada por él, del relato

de un interlocutor, de la opinión de otro analista o de un acontecimiento reportado por los medios de comunicación. Incluso cuando Villoro es testigo directo de un parlamento, la distancia entre él y sus interlocutores queda clara. Así lo deja ver este diálogo:

Llegué a Nurio derrapando entre lodo. Conocí a unos voluntarios de la escuela de arte Mapeco, de Uruapan [...]. Les dije que había poca gente en el mitin de Pátzcuaro. “Hemos recibido muchas amenazas, al director de la escuela le balacearon el coche por apoyar a los zapatistas”, me dijeron. Conté algo que había escuchado: durante la Conquista se decía que los irreductibles purécheras de Nurio tenían más armas que mazorcas. “Sí, la gente de aquí es valiente, pero teme por su vida”, fue su respuesta. (Villoro 2005a, 59)

La posición del cronista frente a sus interlocutores marca una distancia con ellos. El autor hace un esfuerzo por registrar la posición del movimiento indígena, su lucha, sus reivindicaciones, su organización, sus conquistas, pero siempre queda claro que entre el autor y los protagonistas de la marcha hay una distancia. Villoro es portador de una verdad ajena. Eso impide la posibilidad de paternalismo y victimización. Por el contrario, esa distancia da lugar a la crítica. En su relato, el autor cita la investigación de Gerardo de la Concha sobre las ejecuciones impunes, las violaciones perpetradas por el EZLN dentro del territorio bajo su control. El cronista no se asume como portavoz de los indígenas y sus demandas, sino que plantea una distancia con ellos y eso le permite mostrar también el lado oscuro de esa lucha social.

Estas reflexiones permiten definir qué es lo que sustenta la fiabilidad del testigo. La respuesta es su autoridad. Quedó planteado que, según Peters, la víctima ocupa un pedestal ético en tanto denuncia las atrocidades de sus victimarios y que ese hecho, en sí mismo, otorga fiabilidad a su testimonio. De su parte, Agamben plantea que todo testimonio, por portar el relato de alguien que no puede hablar, contiene una imposibilidad de verificación de los hechos. ¿Cómo podría alguien corroborar que lo que dice el testigo es cierto si la fuente primaria del testimonio no puede hablar? Esa imposibilidad de verificación pone en duda la credibilidad de la narración, pero según Agamben esa duda es superada por la autoridad ética del testigo. Para argumentar este planteamiento, el filósofo recuerda cuál es el sentido del concepto de “autor”. Este término proviene del latín *auctor*, que originalmente sirvió para designar a quien interviene en nombre de alguien con incapacidad jurídica con el fin de dar validez a sus actos. Lo mismo sucede con el testimonio: el testigo se reviste de autoridad para hablar por quienes perdieron su voz y no puede contar su experiencia. En esa misma línea, Villoro sostiene que la fiabilidad del testigo se sostiene únicamente sobre la condición ética que le otorga su

calidad de delegado de quienes ya no pueden hablar, mas no sobre la verificabilidad de su relato.

En la crónica “Cosas que escuché en La Habana” se puede comprender cómo Villoro ejerce la autoridad que él adquiere al momento de contar las historias de quienes no pueden contarlas por sí mismos. En ese relato hace una mención directa a la idea musulmán. Describe así la precariedad de la isla:

A pesar de que la libreta de alimentación garantiza ocho huevos al mes en las ciudades y a veces sólo uno en el campo, no encuentras a las no-personas que deambulan por las calles mexicanas como los prisioneros que perdían el sentido en los campos de concentración y los judíos llamaban musulmanes. La pobreza cubana no llega a la degradación del mexicano sin zapatos, con uñas como garras: nuestro musulmán. (Villoro 2005a, 147)

La narración es un compendio de carencias y resistencias al interior de la isla: el contrabando de ron y tabaco; las jineteras; la gastronomía sustitutiva donde los bistecs son cáscaras de naranja; la precariedad de los hospitales; los recortes de luz; el acoso a los turistas; la amabilidad con los extranjeros que deriva en ofertas de transacción; el deterioro de la arquitectura y el transporte; la invención de objetos a partir de residuos; el variado sistema de creencias que incluyen encuentros paranormales con el Che... Antes de iniciar este desfile de precariedades, Villoro advierte: “He cambiado nombres de personas y lugares, pero he tratado de ser fiel a lo que oí” (Villoro 2005a, 144). Con esta declaración, el autor deja en claro que él actúa como el delegado de quienes no pueden contar sus historias por miedo. Esa es la razón por la que el cronista esconde las identidades de sus fuentes. Y también deja en claro que la fiabilidad de su relato de ninguna manera se erige en la posibilidad de comprobar la veracidad de la historia. Eso es imposible. Solo el autor conoce quiénes pueden dar fe de que la narración es fidedigna. La fiabilidad del relato se sustenta en el hecho de que esas historias le fueron confiadas al cronista para que este las transmita a los lectores. Esa delegación otorga autoridad.

Si bien la autoridad del cronista brinda fiabilidad a su relato, cabe recordar que Saer exige un criterio de objetividad para sustentar la verificabilidad propia de la no ficción. En su estudio, Peters también señala a la objetividad como uno de los sustentos que posibilitan la fiabilidad al testimonio. El testigo objetivo, apunta Peters, difiere del sobreviviente, el mártir y el torturado. Mientras estos encarnan la veracidad de su testimonio por la vía del sufrimiento corporal, aquel supone una incorporeidad. Es un testigo mecánico y pasivo que se limita a describir hechos como si fuera una grabadora,

sin opiniones ni emociones, capaz de repetir la misma historia frente a diferentes audiencias y en diferentes situaciones. El periodismo tradicional también acoge esta idea de objetividad y la hace atravesar por todo el proceso de producción informativa para garantizar la fiabilidad de los testimonios. Aquí, la objetividad es entendida como imparcialidad. La profesora estadounidense Gaye Tuchman, en su clásico estudio “Objectivity as Strategic Ritual” (1972), analizó cómo ese principio influye en la forma, contenido y relaciones del trabajo periodístico. La objetividad moldea los textos en tanto exige la presentación de varios puntos de vista cuando estos no son verificables por sí mismos, la exposición de tantas evidencias materiales como sea posible, el uso de citas para remover la opinión del periodista y la estructuración de la información a través de la “pirámide invertida” que permite definir la relevancia de los datos. Asimismo, la objetividad requiere que un periódico se organice de tal manera que se separen claramente las opiniones de las noticias factuales. Por último, demanda que los periodistas mantengan relaciones con instituciones oficiales para que puedan determinar la importancia, calidad y veracidad de la información. La objetividad, vista desde el periodismo tradicional, es una maquinaria que interviene el proceso de producción de textos para garantizar la fiabilidad de los testimonios.

Si bien el sentido de testigo adoptado por Villoro implica la imposibilidad de verificar factualmente un testimonio, el autor no descarta el criterio de objetividad para afirmar la fiabilidad de la crónica. Para ello, no recurre a la noción de objetividad planteado por Peters, que convierte al testigo en una máquina que no transmite opiniones ni emociones; tampoco a la objetividad como imparcialidad periodística desarrollada por Tuchman. Para él, todo testimonio supone necesariamente el criterio de subjetividad. Apunta: “[...] la intervención de la subjetividad comienza con la función misma del testigo. Todo testimonio está trabajado por los nervios, los anhelos, las prenociones que acompañan al cronista adondequiera que lleva su cabeza”. (Villoro 2005a, 15). Además, está la concepción de que la “crónica no busca una verdad absoluta, inmanente” (Villoro 2016b), como se lo dijo al escritor mexicano Gabriel Martínez Bucio en una entrevista para la revista *Animal Político*. Aunque parezca contradictorio, la objetividad concebida por Villoro acoge estas dos ideas: la subjetividad es ineludible y la verdad absoluta, imposible. Sobre la base de esas dos premisas, el mexicano elabora una noción de objetividad propia, que la expuso en “Ornitorrincos”:

Una pregunta esencial del lector de crónicas: ¿con qué grado de aproximación y conocimiento se escribe el texto? [...] El tipo de acceso que se tiene a los hechos determina la lectura que debe hacerse de ellos. Definir la distancia que se guarda respecto al objetivo autoriza a contar como *insider*, *outsider*, curioso de ocasión. A este pacto entre el cronista y su lector podemos llamar ‘objetividad’. (Villoro 2005a, 17)

Por ejemplo, señaló Villoro en su taller de Periodismo Narrativo de la FNPI, si a un cronista le asignan la cobertura de un mitin comunista, tendrá que aclarar si participa en ese tipo de reuniones desde hace 20 años, o si es periodista de otra área y está ahí porque no había otra persona. Así como el escritor de ficción le plantea al lector que lo que contará nace de su imaginación, el cronista le debe dejar en claro cuál es su posición frente a los hechos narrados: la del activista, la del crítico, la del curioso de ocasión... Y cuál fue su relación factual con ellos: él los observó, se lo contaron, lo leyó o es un chisme. La idea de Villoro coincide con la de “subjetividad honesta” planteada por Leila Guerriero, cuando dice: “El periodismo –literario o no– es lo opuesto a la objetividad. Es una mirada, una visión del mundo, una subjetividad honesta: ‘Fui, vi, y voy a contar lo que honestamente creo que vi’” (Guerriero 2014, 58). En definitiva, para Villoro, la objetividad es la definición de distancias que el autor hace explícita para determinar de qué manera debe ser leído el texto.

La declaración de esa distancia es común en las narraciones de Villoro. Por ejemplo, cuando visita la ciudad fronteriza para su crónica “Nada qué declarar: Welcome to Tijuana” deja sentado que el recorrido lo organizó el Consulado de México en San Diego y el Colegio de la Frontera Norte. Asimismo, en “Berlín: un mapa para perderse”, publicada en la revista mexicana *Nexos*, en enero del 2001, deja sentado que las experiencias en esa ciudad las vivió como agregado cultural de la Embajada de México en los ochentas. En “Cómo salir de una botella y otras ansiedades”, publicada en *Letras Libres*, en octubre del 2004, que cuenta una charla con el escritor británico Martin Amis, Villoro apunta que el autor pidió que enviara el cuestionario de antemano a su agente literario. En estos pasajes, la excursión organizada, la posición de burócrata y la anticipación de preguntas afectan directamente a los hechos, a la forma en que el cronista los aborda y a la manera en que deben ser leídos. Por eso la declaración de esas distancias, del grado de aproximación que el narrador tiene con lo narrado, se hace necesaria. Solo así, señala Villoro, la subjetividad del cronista deriva en honestidad y, por ende, en objetividad.

Por último, hay un tercer sustento que otorga credibilidad a un testimonio: la proximidad. Peter apunta que la distancia es el origen de la desconfianza: una persona duda de un testimonio por la distancia que tiene con los hechos narrados por el testigo. El profesor ve en la tecnología una herramienta para evitar ese distanciamiento. Por ejemplo, cita, durante las transmisiones en vivo la distancia entre la audiencia y los hechos se desvanece. Lo que los medios ofrecen es que, prestando sus equipos como reemplazantes, los ojos y oídos de los televidentes pueden presenciar los hechos en directo a pesar de la distancia física. Esto sería motivo suficiente para que los espectadores se consideren testigos de un evento. El autor señala: “Si uno mira en vivo, puede reclamar el estatus de testigo, no en espacio sino en tiempo; en cambio, si uno mira una grabación, no es testigo sino el receptor de una transcripción”. (Peters 2001, 719, la traducción es mía). La transmisión en vivo ocurre como la vida, en tiempo real, irrepetible, sin guion. Mientras que la reproducción de una grabación es apenas una copia que puede ser repetida incontables veces y manipulada de cualquier manera, adaptada a un libreto. Esto lo conocen muy bien los fanáticos deportivos, argumenta Peters. El juego es un acontecimiento que exige ser atestiguado. Presenciarlo en vivo remarca la incertidumbre que el juego establece en el tiempo: la apuesta por la indeterminación del futuro. Durante el juego, el pasado es seguro, el presente caótico y el futuro incierto. Ese es su sustento. Bastan unos pocos segundos de desfase entre el juego real y la percepción del espectador para que el sentido de esa incertidumbre se rompa. La transmisión en vivo desvanece la distancia entre el espectador y los hechos para convertir a aquel en testigo y otorgar no solo fiabilidad sino posibilidad a su testimonio.

También para Villoro, la tecnología informativa –los medios de comunicación, las redes sociales, los teléfonos celulares– permite acortar la distancia entre la audiencia y los eventos para convertir a los espectadores en testigos. De ahí que el autor plantee la necesidad de integrar esos testimonios en sus crónicas. A esos relatos, los llama “crónicas comentadas” que consisten en contar los hechos y lo que se dice sobre ellos. Al respecto, esto le dijo a la periodista Marcela Aguilar: “La Sociología me dio un trasfondo para [...] valorar la opinión pública, forma contemporánea del coro griego. La realidad nos llega ya valorada y comentada por los testigos. Entender esta segunda realidad en clave sociológica ha sido importante en mis crónicas, porque no solo escribo lo que sucede sino lo que la gente dice sobre lo que sucede” (Villoro 2010, 304). En otra entrevista con la FNPI, a propósito del encuentro Nuevos Cronistas de Indias, en el 2012, el autor comentó

que su interés por incluir los comentarios sobre los hechos se debe en parte a que en la actualidad la opinión pública se construye en tiempo real, gracias a la ubicuidad de los teléfonos y la penetración de las redes sociales.

La realidad que hoy en día atestiguamos es una realidad que en cierta forma nos llega ya narrada. Es muy difícil que un suceso ocurra sin tener testigos o sin que haya una repercusión inmediata en Twitter, en Facebook o en un teléfono celular que tomó una fotografía de ese suceso. Es una realidad muy filtrada, es una realidad donde la opinión pública está cristalizando en tiempo real mientras atestiguamos los sucesos. (Villoro 2012)

En definitiva, la ubicuidad de las tecnologías informativas posibilita la proliferación de testigos, lo que deriva en la necesidad de incluir esas voces en crónicas que registren tanto los hechos como lo que se dice sobre ellos.

Un ejemplo de crónica comentada es “El sabor de la muerte”, publicada en el diario argentino *La Nación* el 6 de marzo del 2010, que cuenta cómo Villoro vivió el terremoto de 8.8 grados en Santiago de Chile. Luego de registrar el pánico y los pormenores del evento, el autor se centra en un análisis de la transmisión mediática y los efectos que esta podría provocar en la vida política de Chile. “El discurso de los noticieros se caracterizaba por el tremendismo y la dispersión: desgracias aisladas, sin articulación posible. Las imágenes de derrumbes eran relevadas por escenas de pillaje. No había evaluaciones ni sentido de la consecuencia” (Villoro 2013, 256). Luego, hace un repaso por los rumores esparcidos por los medios: el temor de invasiones entre poblados enfrentados por disputas antiguas, críticas a la Armada por no alertar correctamente sobre las señales de maremoto y abusos del Ejército durante la vigilancia del toque de queda. Villoro advierte el peligro de que los noticieros pretendieran crear confrontación antes de que Michelle Bachelet dejara la presidencia para dar paso a su sucesor Sebastián Piñera. Al respecto, concluye:

Muchas cosas estaban en juego. Si el ejército cometía un error en los días de toque de queda, o si se producía una confrontación, la sucesión presidencial no sería tersa, se harían acusaciones sobre el origen de la violencia y se regresaría al divisionismo y la crispación que durante años dominaron a la sociedad chilena. Las réplicas más fuertes del sismo podían ser políticas. (Villoro 2013, 258)

Este pasaje deja ver la trascendencia que, para Villoro, tiene el hecho de registrar no solo lo que sucede sino lo que se dice sobre lo que sucede. Un análisis de esos comentarios, cristalizados en tiempo real, es capaz de prever el escenario con el que se

toparán crónicas futuras. De la misma manera, Villoro recoge en “Un mundo (muy) raro” las opiniones y reportes que la prensa hace sobre el movimiento zapatista. En “Robert Enke: el último muere primero” adhiere las críticas de los comentaristas deportivos sobre el desenvolvimiento del arquero. Lo que se dice de los hechos tienen tanta importancia en las crónicas de Villoro como los hechos mismos pues, en la sociedad de la información, esos comentarios forman parte de la realidad.

Para resumir, el sentido de testigo que Villoro aplica a su trabajo cronístico abarca tres aristas. Primero, Villoro plantea que la calidad de sobreviviente, de encargado de testimoniar en nombre de quien ya no puede hacerlo, reviste al testigo de una autoridad que le permite dar fiabilidad a su testimonio, aunque no sea posible la comprobación factual de su mensaje. Esa delegación del testimonio se relaciona con “la dimensión moral” de la crónica planteada por Monsiváis, que consiste en dar voz a quienes la han perdido. Villoro asume ese deber sin dar lugar al paternalismo ni a la victimización. En segundo lugar, Villoro critica la objetividad del periodismo tradicional y, frente a ello, propone que la subjetividad es infranqueable para el testigo, pero esa subjetividad en el quehacer cronístico debe ser honesta. El cronista debe dejar en claro cuál es la distancia entre el narrador y el hecho narrado, pues considera que esa distancia afecta a la manera en que el lector debe asumir el texto. Por último, Villoro da importancia a la multiplicación de testimonios provocada por la transmisión informativa de las nuevas tecnologías. De ahí que el mexicano proponga el desarrollo de “crónicas comentadas” que registren los hechos y lo que se dice sobre ellos. Así se cierran los tres conceptos básicos sobre los que Villoro reflexiona para ejercer la crónica: la hibridez, la ficción y el testimonio.

## Conclusiones

El objetivo de esta investigación era delinear cómo Alberto Salcedo Ramos y Juan Villoro representan en sus crónicas la cultura latinoamericana –o, más específicamente, las culturas caribeña y mexicana, respectivamente–. Para cumplir con este propósito, se partió de la identificación de los conceptos claves que ambos cronistas han expuesto en ensayos, artículos, talleres y entrevistas para explicar su comprensión tanto del género cronístico como de los temas que abordan en sus relatos. Luego se analizaron los textos de estos autores a partir de esas ideas. Esto permitió reconocer los temas esenciales de cada uno. Así, en el caso de Salcedo Ramos, su particular forma de pensar la derrota resultó ser el eje transversal de su obra. El autor la entiende como un valor en sí mismo, que no es equiparable ni con el fracaso ni con el triunfo. Para él, la derrota atesora algo que ninguno de esos dos puede valorar: el esfuerzo en sí mismo; no su utilidad, no sus efectos. Así pensada, la derrota articula los conceptos de resistencia, memoria e identidad. La resistencia debe ser entendida como un mecanismo por el cual los personajes derrotados se deshacen de los estereotipos que los triunfadores les imponen, a la vez que abren espacios de reivindicación. El análisis de “Retrato de un perdedor” deja ver cómo funciona ese mecanismo. De otra parte, la memoria de los derrotados construye la historia que queda fuera de la Historia oficial establecida por los triunfadores. El autor refleja cómo el trabajo de memoria permite la redención, por ejemplo, de las víctimas de la violencia. Ese proceso de reivindicación se narra en la crónica “El pueblo que sobrevivió a una masacre amenizada con gaitas”. Por último, en la obra de Salcedo Ramos se evidencia que la identidad de los derrotados se construye a partir de la resistencia y la memoria, ya descritas. En los relatos del colombiano se reconocen tres atributos de esa identidad, que forman parte de la cultura popular caribeña: la oralidad, la fiesta y el humor. En las crónicas “El testamento del viejo Mile” y “La eterna parranda de Diomedes” se comprende cómo esos atributos identitarios se relacionan con la resistencia y la memoria. En definitiva, la idea de derrota elaborada por Salcedo Ramos abre un gran campo de discusión sobre conceptos fundamentales de los estudios de la cultura y ese debate está presente en la forma en que este autor representa a la cultura caribeña.

En el subcapítulo dedicado a la resistencia, al indagar las implicaciones políticas del género cronístico, apareció un concepto bastante problemático planteado por Martín Caparrós, que puede ser objeto de futuros análisis. Se trata de “ideología de los medios”,

que lo describe en el artículo “Contra los cronistas”. Según el autor argentino, esa ideología tiene al menos dos estrategias: primero, los medios ponen en relieve la vida de los ricos, famosos y poderosos, mientras que el resto de las personas quedan en un segundo plano y saltan a la vista solo en situaciones de tragedia; y segundo, los medios imponen un lenguaje neutro que borra al sujeto enunciador para pretender que ha alcanzado un estatus de objetividad. Caparrós concibe la crónica como una especie de contraestrategia opuesta a esa “ideología de los medios” de varias maneras: poniendo interés en la vida cotidiana de quienes no son ni ricos ni famosos ni poderosos; evidenciando la subjetividad del texto; y explorando formas narrativas que resulten novedosas. Con esto, Caparrós deja al descubierto las contradicciones políticas detrás del desencuentro entre el quehacer informativo de los medios y el quehacer narrativo de los cronistas.

Estos planteamientos resultan problemáticos, en inicio, porque el concepto de ideología lo es. Como apunta el profesor británico Terry Eagleton (1997, 19), no existe una definición adecuada del término, pues tiene “un amplio abanico de significados inútiles y no todos compatibles entre sí”. De las definiciones que actualmente están en circulación, descritas por este pensador, la propuesta de Caparrós encajaría con esta: ideología es un conjunto de ideas que permiten legitimar un poder político dominante. Desde esta perspectiva, los medios serían cajas de resonancia de las ideas que los ricos, famosos y poderosos quieren establecer para asegurar su dominio. Ahora bien, si la crónica se opone a esa “ideología de los medios”, ¿este género encarnaría una suerte de “anti-ideología”? ¿O, quizás, el término ideología debería ser entendido con más amplitud como un conjunto de ideas que caracterizan a un grupo o clase social, no solo a los dominantes, de tal manera que la crónica tendría su propia ideología? Estas preguntas abren la discusión para establecer una posible relación entre la crónica latinoamericana contemporánea y el concepto de ideología.

La cuestión se torna más compleja cuando se lee en la crónica “Shanghái no es Shanghái sino Shanghái, una equivocación”, del mismo Caparrós, lo siguiente:

[...] cuando la China se quede con el mundo lo hará con estructuras inventadas en los países ricos de Occidente a finales del siglo xix, principios del xx: el coche, el rascacielos, el traje, el fútbol, el partido, el avión, los antibióticos, el plástico, el semáforo, la relatividad, la radio, la radioactividad, la aspirina, el cine, la ametralladora, el papel higiénico, el teléfono, las zapatillas, el vacío.

Solo que todas esas cosas han conseguido deshacerse de su historia: ahora son de esas que parecen haber estado siempre, que parecen venir de todas partes y ninguna. Es lo que

llaman la globalización, una manera de decir que el mundo entero se las ha apoderado. Que un metro –un suponer– ya no es una forma de transporte que apareció en París en 1900 sino un modelo universal; que un metro –otro suponer– ya no es una forma de medir el mundo que apareció en París en 1889 sino un modelo universal: que no transmiten cultura, *ideología*, que no marcan. (Caparrós 2018, la cursiva es mía)

Es decir que no existiría solo una “ideología de los medios”, sino también del transporte, del deporte, de la medicina, de la ciencia... La ideología sería omnipresente. A propósito, hace un par de años, Caparrós le dijo al diario español *El País*: “Es imposible no tener ideología”. Estas ideas se acercan mucho a la concepción foucaultiana del poder que, como se puede ver en el subcapítulo sobre la resistencia, sirvió para clarificar las implicaciones políticas del género cronístico. Como quedó planteado, para Michel Foucault, el poder es una red de fuerzas que administran la vida, que penetran hasta las más íntimas manifestaciones de los seres humanos. Esta idea, apunta Eagleton, tiene efectos definitorios en el debate sobre la ideología, pues si esta está presente en todo, se vuelve irreconocible y queda reducida a un sonido vacío. De hecho, agrega el británico, debido a su concepción del poder, Foucault abandonó el concepto de ideología por el de discurso, que tiene mayor alcance.<sup>7</sup> Parecería que, a pesar de reconocer al poder en sus manifestaciones más minuciosas, la propuesta de Caparrós se queda a medio camino de las reflexiones foucaultianas y se aferra al concepto de ideología. Lo que sí queda claro es que el cronista apunta a ampliar el campo de acción que tienen las estrategias ideológicas para legitimar el poder dominante. Las reconoce no solo en sus expresiones más evidentes, como en la administración del Estado, sino también en la cotidianidad. De estos pensamientos se derivan varios cuestionamientos en torno de la crónica, que pueden servir para futuros análisis. ¿El campo de acción de la crónica se reduce a su oposición a la “ideología de los medios” o puede tomar también posición frente a esas otras formas de legitimación del poder? En todo caso, ¿cuál es el papel de la crónica frente a esas otras formas ideológicas? ¿Es acaso deber de la crónica poner en perspectiva histórica esas estructuras de poder, como las llama Caparrós en la crónica citada, hasta develar su contenido ideológico? ¿Hay evidencia de ese esfuerzo en la obra del argentino o en la de otros cronistas latinoamericanos contemporáneos?

Con respecto a Juan Villoro, este estudio no ubicó un solo concepto que articule su producción cronística, como fue el caso de Salcedo Ramos, sino varias ideas que,

---

<sup>7</sup> No se ahondará aquí sobre el concepto de discurso de Michel Foucault. Solo queda planteado que este filósofo elaboró la idea de “formaciones discursivas” en su obra *La arqueología del saber* (1972) y que esa noción parte del presupuesto de que es el discurso el que articula la relación entre los sujetos.

sistematizadas en la presente investigación, plantean tres campos de reflexión: sobre la hibridez, la ficción y el testimonio. La idea de hibridación tiene presencia en la crónica de Villoro en dos planos. Primero, en un plano formal, pues el autor define a la crónica como híbrida en tanto es una mezcla de varios géneros. El segundo se relaciona con el contenido, ya que el autor acude al concepto de hibridación, elaborado por Néstor García Canclini, para entender los fenómenos culturales contemporáneos, en desmedro de la concepción de identidades fijas. Varias crónicas, como “Nada qué declarar: Welcome to Tijuana”, evidencian la importancia de ese concepto en los relatos del mexicano. Con respecto a la ficción, Villoro se acoge al consenso de varios cronistas latinoamericanos que plantean que la ficción aporta con técnicas narrativas para hacer creíble a la desmesurada realidad. No obstante, el mexicano amplía la discusión. Para él, es la ficción la que hace que la crónica rebase el plano informativo. Plantea que, mientras la información procura cerrar el sentido de lo narrado limitándose a contar el hecho, la ficción abre el sentido aventurándose a buscar los posibles porqués de ese hecho. “Robert Enke: El último hombre muere primero” es un claro ejemplo de esto. Por último, Villoro piensa al cronista como un testigo, en tanto cuenta una historia por delegación de alguien que no la puede contar.

A partir de esta idea, el autor discute sobre la fiabilidad del testimonio. Para él, esta no descansa sobre la objetividad, ya que la subjetividad es una condición ineludible del testigo. Siguiendo a Giorgio Agamben, Villoro plantea que el testigo, al ser el delegado para narrar una historia, es como el sobreviviente de una masacre que relata la tragedia de quienes murieron y no pueden contarla. Al igual que el sobreviviente, dice el mexicano, el testigo-cronista se reviste de una autoridad ética que otorga fiabilidad a sus palabras a pesar de que estas no puedan ser corroboradas. No obstante, añade Villoro, el cronista debe ejercer esa subjetividad con honestidad y dejar en claro su posición con respecto a los hechos que relata, pues eso determina la lectura del texto. El análisis de “Cosas que escuché en La Habana” evidencia la presencia de estas ideas en la narrativa de Villoro. Como en el caso de Salcedo Ramos, los conceptos que Villoro plantea para comprender los fenómenos culturales están presentes en sus crónicas y marcan la forma en que representa lo mexicano.

Un elemento muy reiterativo en la producción cronística de Villoro que quedó fuera de este estudio es la ironía. Esta figura literaria está presente en casi todas sus narraciones. Las crónicas “Un mundo (muy) raro”, “Escape de Disney World”, “Nada

qué declarar: Welcome to Tijuana” y “Del taco de ojo a la venganza de Moctezuma” están llenas de pasajes irónicos. En el primer relato, como quedó planteado en el acápite sobre la hibridez, Villoro elogia –o finge elogiar– al Subcomandante Marcos y a Vicente Fox a través de descripciones rimbombantes cuyo verdadero fin es ridiculizar a ambos personajes. Este recurso de relucir características “positivas” o “negativas” y hacerlas derivar en su contrario es recurrente en Villoro. Por ejemplo, en “Escape de Disney World”, cuando el autor se refiere al parque temático ubicado en París, resalta la cultura ilustrada francesa y la contrasta con la violencia que los franceses ejercen en ese lugar. “Esclarecidos por el siglo de las luces y alertados acerca de su responsabilidad individual por el existencialismo, los franceses (incluso los que no fuman Gaulois) rompen las reglas y se meten a codazos. Estamos en el único sitio donde la cultura de la libertad fomenta el vandalismo” (Villoro 2005a, 177). En otras palabras, la cultura francesa es muy refinada, pero irónicamente en el Disney parisino impera la violencia. Este sería un ejemplo de cómo una característica “positiva” deriva en algo “negativo”. Pero también hay casos opuestos. En “Nada qué declarar: Welcome to Tijuana”, el autor describe las horrorosas artesanías que se elaboran en esa ciudad y las contrasta con su popularidad. “El acabado tosco, con pintura de acrílico, garantiza estatuas horrendas. Como es de suponerse, son un éxito” (Villoro 2005a, 135). Las artesanías tijuanaenses son feas, pero irónicamente esa es la garantía de que se venden por montones. Citas como estas son abundantes en las crónicas de Villoro. En general, se puede plantear que la ironía de este autor se presenta en frases cortas en las que se resaltan ciertas características que derivan en lo contrario.

Lo primero que habría que analizar es si este recurso de Villoro se enmarca en la ironía. El profesor belga Pierre Schoentjes hace una extensa investigación sobre ese concepto. Encuentra que la palabra ironía ha servido para nombrar a cosas disímiles. El autor establece cuatro acepciones dominantes: Primero, la ironía socrática, que hace referencia al método mayéutico por el cual el filósofo griego pasaba por ignorante para demostrar la ignorancia de sus adversarios; la ironía romántica, que describe la relación lúdica entre los autores de esa corriente literaria y sus obras; la ironía de situación o ironía del destino, con la que se nombra a los eventos azarosos y desgraciados; y, por último, la ironía verbal, que es esa burla por la cual las palabras expresadas significan lo contrario. Dentro de esta última, que es la acepción más popular de la ironía, se ubicaría la ironía de Villoro. Schoentjes (2001, 73-6) resalta que una de las formas de la ironía verbal es la alabanza por el desprecio. Esto calza perfectamente con la ironía que el cronista mexicano

emplea en “Un mundo (muy) raro”, donde la grandilocuencia dedicada a Marcos y a Fox realmente denota desprecio. Además, hay que resaltar que en los ejemplos citados en el párrafo anterior se puede apreciar que existe un ánimo burlesco y que hay un juego de contradicciones, dos características de la ironía verbal planteada por el pensador belga. Esto reafirma que el recurso humorístico que usa Villoro en sus crónicas es irónico.

Esta investigación no pudo ahondar en el concepto de ironía por una razón metodológica. Como quedó anotado, este estudio partió de los conceptos planteados por los propios autores para entender el trabajo cronístico. Es curioso que, a pesar de que la ironía está muy presente en las crónicas de Villoro, este no haya ahondado en ese concepto en sus ensayos, artículos, talleres o entrevistas. De todos los textos revisados para el presente análisis, solo se encontró una mención directa a la ironía, en la entrevista con el periodista Juan Cruz Ruiz. Ahí, el mexicano planteó: “[...] creo que la ironía es una distancia crítica que permite narrar, incluso lo que más detestas, con cierto afecto. Puedes sobrellevar mejor la realidad si la miras con una dosis de ironía, si piensas que todo es modificable, que todo es relativo” (Villoro 2016a, 72). Si bien esta cita puede dar pie a una extensa discusión sobre la ironía, se consideró que resultaba insuficiente para establecer claramente qué entiende Villoro por ese concepto y qué papel juega este dentro de su obra cronística.

No obstante, esa definición de la ironía como “distancia crítica” abre futuras líneas de investigación. Sobre la posición crítica del trabajo irónico, Schoentjes sigue el criterio de Henry Bergson. Este filósofo, en su ensayo *La risa* (1899), plantea que la ironía y el humor se diferencian porque la primera usa la burla para resaltar un deber ser mientras que el segundo resalta particularidades jocosas con fría indiferencia. De estas reflexiones, el profesor belga concluye: “Todo irónico es un idealista [pues] en el momento mismo en que marca un rechazo, expresa simultáneamente su adhesión a un mundo perfecto al que aspira y del que siente nostalgia”. (Schoentjes 2001, 76-77). Ya que una de las formas de la ironía es usar la alabanza para mostrar rechazo, ese desprecio deja ver también el mundo ideal que el irónico propone. Es lo que sucede en la crónica “Un mundo (muy) raro”. Ahí, Villoro utiliza la burla para criticar la rareza, la excentricidad de Marcos y Fox, pero en el fondo, como quedó planteado en el análisis de ese relato, lo que el cronista reclama es la falta de modernidad para regular el quehacer político en México. No obstante, en las burlas de Villoro no siempre queda claro el mundo ideal que reclama, sino que se puede apreciar cierta fría indiferencia. Por ejemplo, en la frase ya citada

extraída de “Nada qué declarar: Welcome to Tijuana” sobre las artesanías, sería equivocado decir que el autor propone una cultura del buen gusto. Si se considera que esa cita contiene burla y contradicción, se la podría encasillar dentro de la ironía; pero si se toma en cuenta que no hay un deber ser detrás de esa burla, se la podría considerar más cercana al humor. Quizás resulte inoficioso etiquetar cada agudeza de Villoro como irónica o humorística, pero sin duda aquí hay una línea discusión sobre su obra.

Otro asunto que llama la atención es que Villoro usa el concepto “distancia” –distancia crítica– para definir la ironía. Esa idea tiene mucho peso en sus reflexiones. Ya quedó señalado que, para él, el testimonio es un juego de aproximaciones, lo que supone una distancia entre el testigo y los que no tienen voz. También quedó planteado que, para Villoro, la “subjetividad honesta” exige que el cronista haga explícita la distancia que tiene con los hechos narrados. A esto se suma el “efecto de distanciamiento”, que puede estar relacionado a la mirada que tiene Villoro con respecto a la ironía. Expuso esa idea en la crónica “Mi padre, el cartaginés”, publicada en la revista *Orsai*, en diciembre de 2010, en la que el autor retrata a su padre, el filósofo Luis Villoro. Frente a la pregunta de quién es el mejor testigo de una época, Villoro acude a Giorgio Agamben para responder: el hombre contemporáneo. Para el italiano, la idea de lo contemporáneo implica una paradoja entre las nociones de distancia y adherencia. “Pertenece en verdad a su tiempo, es en verdad contemporáneo, aquel que no coincide a la perfección con éste ni se adecua a sus pretensiones, y entonces, en este sentido, es inactual; pero, justamente por esto, a partir de este alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo” (Agamben 2011, 18). En este sentido, la contemporaneidad supone una relación singular con el propio tiempo, donde la distancia garantiza la adherencia. Quienes, por el contrario, coinciden plenamente con su época no son contemporáneos porque, por esa misma razón, no pueden verla panorámicamente y no pueden dar cuenta de ella. A través de esa distancia, prosigue el autor, el contemporáneo ha descubierto un error, una fisura, y por eso interpela, critica a su tiempo. A esa interpelación Villoro la llama “efecto de distanciamiento”. El término lo toma prestado de Bertolt Brecht, quien lo usó para recomendar que una obra de teatro debe ser vista sin olvidar que se trata de una representación. Así se subraya el carácter arbitrario de esa narrativa, en la que todo es a la final modificable, relativo. Solo que Villoro usa ese concepto no para analizar el teatro sino la realidad y eso, precisamente, da lugar a la ironía y a su interpelación del mundo. Como ya quedó anotado, para el mexicano se puede

“sobrellevar mejor la realidad si la miras con una dosis de ironía, si piensas que todo es modificable, que todo es relativo” (Villoro 2016a, 72). A partir de estas ideas, se puede plantear a manera de hipótesis que, para Villoro, la ironía es un efecto de distanciamiento.

Para finalizar, es necesario plantear una reflexión sobre la diferencia en las perspectivas que ofrecen tanto Salcedo Ramos como Villoro con respecto al quehacer cronístico. Al inicio de este estudio se mencionó la pertinencia de haber escogido a un autor, Salcedo Ramos, que viene de las canteras del periodismo y otro, Villoro, con un bagaje más literario y académico. El atento lector habrá notado que en Salcedo Ramos el diálogo con los teóricos es indirecto, mientras que Villoro polemiza directamente con ellos. Para analizar la obra del colombiano, el estudio de Ana María Amar Sánchez sobre la derrota sirvió de puente para conectar las ideas planteadas por el cronista con las reflexiones teóricas. En el caso del mexicano, en cambio, se aprovechó su diálogo con otros autores para ahondar en el análisis de sus textos. Esta divergencia en los enfoques explica, quizás, por qué Salcedo Ramos tiene una posición más comprometida con los personajes de sus relatos. Da la impresión de que su trabajo de reportería, de haber visto el sufrimiento de esas personas, lo ha llevado a sumarse a un proceso de reivindicación. Los relatos de Villoro, en cambio, se centran más en la discusión teórica de los hechos. De ahí que su interés por las obras de ficción tenga un lugar más amplio, más privilegiado que en otros cronistas latinoamericanos contemporáneos. En todo caso, estudiar a un autor que forjó la crónica desde el periodismo y a otro que lo hizo desde la literatura permitió una mirada más amplia del género.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2002. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. España: Pretextos.
- . 2011. *Desnudez*. España: Anagrama.
- . 2014. *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Amar Sánchez, Ana María. 2010. *Instrucciones para la derrota*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Benjamin, Walter. 2005. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Contrahistorias.
- Caparrós, Martín. 2011a. “Por la crónica”. En Darío Jaramillo Agudelo (editor), *Antología de crónica latinoamericana actual*, 607-12. México: Alfaguara.
- . 2011b. “Contra los cronistas”. En Darío Jaramillo Agudelo (editor), *Antología de crónica latinoamericana actual*, 613-15. México: Alfaguara.
- . 2015. *Lacrónica*. Madrid: Círculo de Tiza.
- . 2018. “Shanghái no es Shanghái sino Shanghái, una equivocación”. En *The Clinic*. <<http://www.theclinic.cl/2018/05/19/martin-caparros-china-shanghai-no-shanghai-sino-shanghai-una-equivocacion/>> . Consulta 25 de julio del 2018.
- Colón, Cristóbal. 1986. *Los cuatro viajes. Testamento*. Madrid: Alianza.
- Deleuze, Gilles. 2007a. “¿Qué es un dispositivo?”. En Gilles Deleuze, *Dos regímenes locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, 305-12. Valencia: Pre-textos.
- . 2007b. “Deseo y placer”. En Gilles Deleuze, *Dos regímenes locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, 305-12. Valencia: Pre-textos.
- Eagleton, Terry. 1997. *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós.

- Echeverría, Bolívar. 2009. *¿Qué es la modernidad?* México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Foucault, Michel. 1991. “El juego de Michel Foucault”. Entrevista. En Michel Foucault, *Saber y verdad*, 127-162. Madrid: La Piqueta.
- . 2009a. *La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- . 2009b. *Seguridad, territorio, población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- . 2010. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- González Rodríguez, Sergio. 2011. “El safari cotidiano en esplendor”. En José Ramón Ruisánchez y Oswaldo Zavala (editores), *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*, 120-3. Barcelona: Editorial Candaya.
- Guerriero, Leila. 2014. *Zona de obras*. España: Círculo de Tiza.
- Hall, Stuart. 2013. “El espectáculo del ‘Otro’”. En Stuart Hall, *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, 431-458. Quito: Corporación Editora Nacional – Universidad Andina Simón Bolívar.
- Jaramillo Agudelo, Darío. 2012. “Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo veintiuno”. En Darío Jaramillo Agudelo (editor), *Antología de crónica latinoamericana actual*, 11-47. México: Alfaguara.
- Kramer, Mark. 1995. “Breakable rules for literary journalism”. En Norman Sims y Mark Kramer (editores), *Literary journalism*, 21-34. New York: Ballantine Books.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. 2004. *Hegemonía y estrategia socialista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Monsiváis, Carlos. 2010. “Y llegaron los aztecas que venían de Aztlán al lago de Tenochtitlán, y aguardaron los signos de la profecía, y allí junto al nopal y el águila y la serpiente, ya los esperaba una muchedumbre de reporteros y

- cronistas”. En Carlos Monsiváis (compilador), *A ustedes les consta. Antología de la crónica de México*, 13-127. México: Ediciones Era.
- Moraña, Mabel e Ignacio Sánchez Prado. 2007. “Prólogo”, en Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (selección), *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*, 9-18. México: Universidad Nacional Autónoma de México – Era.
- Osorno, Diego. 2013. “Juan Villoro: el escritor que no se volvió cobarde ni caníbal”. En *Gatopardo*, número 138, febrero. <<http://www.gatopardo.com/revista/no-138-febrero-2013/juan-villoro-perfil/>>. Consulta 9 de enero del 2017.
- Peters, John Durham. 2001. “Witnessing”. En *Culture, Media and Society*, volumen 23, 707-723.
- Piglia, Ricardo y Juan Villoro. 2007. “Escribir es conversar”. En *Letras Libres*. <<http://www.letraslibres.com/mexico/escribir-es-conversar>>. Consulta 10 de abril del 2017.
- Pollack, Sara. 2011. “Las traducciones literarias y culturales de Juan Villoro”. En José Ramón Ruisánchez y Oswaldo Zavala (editores), *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*, 367-386. Barcelona: Candaya.
- Ramos, Julio. 2009. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: Fundación Editorial el Perro y la Rana. Edición electrónica.
- Ricoeur, Paul. 2002a. “El olvido en el horizonte de la prescripción”. En Françoise Barret-Ducrocq (director), *¿Por qué recordar?*, 73-76. Barcelona: Granica.
- . 2002b. “Definición de memoria desde el punto de vista filosófico”. En Françoise Barret-Ducrocq (director), *¿Por qué recordar?*, 24-28. Barcelona: Granica.
- . 2004. *La Memoria, la historia y el olvido*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

- Ruisánchez, José Ramón y Oswaldo Zavala. 2011. “El malabarista: las genealogías de Juan Villoro”. En José Ramón Ruisánchez y Oswaldo Zavala (editores), *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*, 9-27. Barcelona: Editorial Candaya.
- Rotker, Susana. 2005. *La invención de la crónica*. México: Fondo de Cultura Económica – Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano.
- Saer, Juan José. 2014. *El concepto de verdad*. Buenos Aires: Seix Barral. Edición electrónica.
- Salgado, Sebastião y Juan Villoro. 2002. “Éxodos”. En *Letras Libres*. «<http://www.letraslibres.com/mexico/exodos>». Consulta 16 de abril del 2017.
- Salcedo Ramos, Alberto. 2010. Entrevistado por Rodrigo Cea Aránguiz, “Alberto Salcedo Ramos: acento caribeño”. En Marcela Aguilar (editora), *Domadores de historias. Conversaciones con grandes cronistas de América Latina*. Santiago: RIL editores. Edición electrónica.
- . 2011a. *La eterna parranda*. Colombia: Aguilar.
- . 2011b. “Retrato de un perdedor”. En Darío Jaramillo Agudelo (editor), *Antología de crónica latinoamericana actual*, 111-8. México: Alfaguara.
- . 2013. Entrevistado por Fernando García Mongay. *Echar el cuento*. España: eCícero. Edición electrónica.
- . 2015. *Botellas de naufrago*. Bogotá: Luna Libros, eLibros Editorial. Edición electrónica.
- . 2016. Entrevistado por Juan Cruz Ruiz, “Alberto Salcedo Ramos. El cronista que oye imágenes”. En Juan Cruz Ruiz, *Literatura que cuenta. Entrevistas con grandes cronistas de América Latina y España*, 107-28. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Schoentjes, Pierre. 2001. *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra.

- Schudson, Michael. 2001. "The objectivity norm in American journalism". En *Journalism* 2(2), 149–170.
- Tuchman, Gaye. 1972. "Objectivity as Strategic Ritual: An Examination of Newsmen's Notions of Objectivity". En *American Journal of Sociology* 77, 660–79.
- Villoro, Juan. 1995. *Los once de la tribu*. México: Aguilar. Edición electrónica.
- . 2000. "Iguanas y Dinosaurios. América Latina como utopía del atraso". En Juan Villoro, *Efectos personales*, 107-115. Barcelona: Anagrama.
- . 2005a. *Safari accidental*. México: Editorial Joaquín Mortiz.
- . 2005b. Entrevistado por *Proceso*, "La máscara como identidad", 6 de marzo del 2005. [«http://www.proceso.com.mx/194191/la-mascara-como-identidad»](http://www.proceso.com.mx/194191/la-mascara-como-identidad). Consulta 17 de junio del 2017.
- . 2006. *Dios es redondo*. Bogotá: Planeta
- . 2007. "La cultura de masas imita a su profeta". En Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (selección), *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*, 375-82. México: Universidad Nacional Autónoma de México – Era.
- . 2009. *Palmeras de la brisa rápida*. México: Almadía.
- . 2010. Entrevistado por Marcela Aguilar, "Juan Villoro: domador de ornitorrincos". En Marcela Aguilar (editora), *Domadores de historias. Conversaciones con grandes cronistas de América Latina*. Santiago: RIL editores. Edición electrónica.
- . 2011a. "Identidades fronterizas". En Néstor García Canclini (coordinador), *Conflictos interculturales*, 29-40 Barcelona: Gedisa.
- . 2011b. Taller, "Periodismo narrativo", Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, Buenos Aires, del 8 al 12 de agosto. En Federico Bianchini

- (relator), “La centésima moneda (en busca del sentido)”.  
 «<http://www.fnpi.org/index.php?id=2345>». Consulta 23 de diciembre del 2016.
- . 2012. Entrevistado por la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, “¿Qué le interesa narrar a Juan Villoro en sus crónicas?”, 20 de octubre.  
 «<http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/que-le-interesa-narrar-a-juan-villoro>».  
 Consulta 7 de enero del 2017.
- . 2013. *Espejo retrovisor*. México D.F.: Planeta. Edición electrónica.
- . 2014a. “Del taco de ojo a la venganza de Moctezuma”. En *Etiqueta Negra*, 13(121), 30-6.
- . 2014b. *Balón dividido*. Bogotá: Planeta.
- . 2015. *Tiempo transcurrido. Crónicas imaginarias*. México: Fondo de Cultura Económica. Edición electrónica.
- . 2016a. Entrevistado por Juan Cruz Ruiz, “Juan Villoro. Filosofía de la rapidez”. En Juan Cruz Ruiz, *Literatura que cuenta. Entrevistas con grandes cronistas de América Latina y España*, 107-28. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- . 2016b. Entrevistado por Gabriel Martínez Bucio, “Imaginar, hoy en día, es un acto disidente: Juan Villoro”. En *Animal Político*, 6 de noviembre.  
 «<http://www.animalpolitico.com/2016/11/disidente-juan-villoro-entrevista>».  
 Consulta 7 de enero del 2017.