

UNIVERSITY OF OKLAHOMA

GRADUATE COLLEGE

LA NUEVA CRONICA LATINOAMERICANA:  
ALBERTO SALCEDO RAMOS, JUAN VILLORO Y  
MARTIN CAPARROS

A DISSERTATION

SUBMITTED TO THE GRADUATE FACULTY

in partial fulfillment of the requirements for the

Degree of

Doctor of Philosophy

By

LUVIA ESTRELLA MORALES RODRIGUEZ

Norman, Oklahoma

2020

LA NUEVA CRONICA LATINOAMERICANA:  
ALBERTO SALCEDO RAMOS, JUAN VILLORO Y  
MARTIN CAPARROS

A DISSERTATION APPROVED FOR THE  
DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES, LITERATURES, AND  
LINGUISTICS

BY THE COMMITTEE CONSISTING OF

Dr. Nancy LaGreca, Chair

Dr. Julie Ann Ward

Dr. Grady Wray

Dr. James Cane-Carrasco

© Copyright by LUVIA ESTRELLA MORALES RODRIGUEZ 2020  
All Rights Reserved.

## **Dedicatoria**

A Dios Omnipotente, Omnisciente y Omnipresente, por llenar de fortaleza y ánimo a mi espíritu estudioso.

A Galilea, a Nazareth y a Eliseo, por apoyarme emocionalmente y regocijarse de mis logros académicos.

A todos los integrantes de mi familia, Rodríguez Mendieta porque de ellos recibí inspiración académica desde mi niñez.

“La gente sencilla aprenderá a juzgar bien,  
Los jóvenes se instruirán, su espíritu se abrirá”  
(*LBLA*, Prov. 1.4-5)

## **Reconocimientos**

La culminación de esta disertación se debe, en gran medida, a la cooperación docta de las profesoras y profesores que conforman mi honorable comité: Dra. Nancy LaGreca (directora), Dra. Julie Ward, Dr. Grady Wray y Dr. James Cane-Carrasco.

Agradezco, primeramente, a la Dra. LaGreca por su dirección erudita, orientación metodológica, estímulo continuo y cercanía humana. Especialmente por ayudarme a organizar y desarrollar mis ideas, animarme a resaltar mi voz de autora y brindarme conocimientos de los cronistas modernistas.

Destaco a la Dra. Ward por proveerme nuevas fuentes de investigación, por sus correcciones acertadas y su constante apoyo manifestado como pedagoga y como persona.

Distingo al Dr. Wray por pulir mi escritura, corregir mis citas bibliográficas y haberme dado un vasto conocimiento de la Crónica de Indias.

Reconozco al Dr. Cane-Carrasco por transmitirme conocimientos históricos que tiene relación directa a mi campo de estudio y por sus consejos para mejorar mi disertación en relación a Martín Caparrós y la Argentina.

Gratitud, especial, al Dr. José Juan Colín por sus enseñanzas sobre el género de la crónica contemporánea a través de Carlos Monsiváis y por su fenomenal docencia académica.

¡Gracias por hacerme heredera de sus conocimientos!

## Tabla de contenido

<u>Dedicatoria</u> .....	<u>IV</u>
<u>Reconocimientos</u> .....	<u>V</u>
<u>Abstracto</u> .....	<u>VIII</u>
<u>Introducción</u> .....	<u>1</u>
0.1 Tesis y repaso de la crítica .....	1
0.2 La historia de la crónica .....	9
0.3 Cronistas teorizando sobre la crónica .....	19
0.4 Conceptos y teorías: crónica y posmodernidad .....	24
0.5 Resumen de capítulo 1 .....	29
0.6 Resumen de capítulo 2 .....	32
0.7 Resumen de capítulo 3 .....	34
0.8 Conclusiones .....	36
<u>Capítulo 1: La posmodernidad en las obras de Alberto Salcedo Ramos: géneros y estilos eclécticos</u> .....	<u>40</u>
1.1 Espacios violentos: la subjetividad como elemento intrínseco en las crónicas de Salcedo Ramos .....	40
1.2 La novela, el perfil y la crónica en <i>El oro y la oscuridad</i> : el afrocolombiano .....	62
1.3 Posmodernidad en <i>Botellas de naufrago</i> : transitando entre minicrónicas, miniensayos y artículos de opinión.....	83
1.4 El testimonio y relato de vida en <i>Los ángeles de lupe pintor</i> .....	105

<u>Capítulo 2: La crónica y sus diferentes representaciones: la pluma de Juan Villoro</u>	<u>124</u>
2.1 Crónicas de viaje en Yucatán: género y cultura a través de Juan Villoro.....	124
2.2 Subjetividad del yo vs. autobiografía en <i>Los once de la tribu</i> : de lo internacional a lo mexicano .....	144
2.3 Conexión entre fútbol y literatura: <i>Dios es redondo</i> para fanáticos y ateos .	158
2.4 8.8: <i>el miedo en el espejo</i> : ciudad, testimonio y ficción.....	173
<u>Capítulo 3. Los nuevos tiempos de la crónica en los siglos XX y XXI a través de Martín Caparrós</u> .....	<u>194</u>
3.1 De la realidad tangible a la ficción: escritura sin fronteras en <i>Larga distancia</i> .....	194
3.2 Fútbol y Argentina en <i>Boquita</i> : las emociones como interpretación cultural de masas.....	213
3.3 Crónica, etnografía, literatura: <i>El interior</i> como reflejo de una época .....	231
3.4 El “yo” cronista emotivo en <i>Lacrónica</i> : método e información cultural.....	245
<u>Conclusiones finales</u> .....	<u>261</u>
<u>Obras citadas</u> .....	<u>273</u>

## **Abstracto**

En esta tesis doctoral analizo técnicas literarias, sub-géneros, estructuras, temas y funciones en 12 libros de crónicas de Alberto Salcedo Ramos, Juan Villoro y Martín Caparrós. Rastreo cómo los cronistas muestran ambientes, vida colectiva, tradiciones, denuncias sociales, actitudes psicológicas de pueblos y ciudades latinoamericanas a través de diversas formas posmodernas. Por ello, expongo numerosas influencias narrativas en los cuerpos de las crónicas, tales como: la novela, el cuento, la entrevista, el teatro, el ensayo, la autobiografía, el perfil, el testimonio. Demuestro que los cronistas utilizan un alto grado de experimentación literaria y periodística para representar realidades y preocupaciones intelectuales, de la actualidad, con formas heterogéneas. Mi estudio es crucial para entender la trayectoria evolutiva de este género híbrido, complejo y polivalente que no sigue dogmas concretos. Por eso, explico representaciones literarias eclécticas, para exhibir que los lectores de estas crónicas serán situados en mundos autónomos que evitan convencionalismos y que revelan conocimientos de numerosas sociedades.

## Introducción

### 0.1 Tesis y repaso de la crítica

La crónica latinoamericana fue por mucho tiempo marginal debido a su poco estudio (Alonso 1). Sin embargo, hacia finales del siglo XX y principios del siglo XXI, este género ha tenido un renovado auge. Por ejemplo en 1994, La Fundación del Nuevo Periodismo Iberoamericano se fundó, bajo el mando de Gabriel García Márquez, para promover y estimular los géneros periodístico. Se crearon varios galardones, para la crónica, que han servido para promover su escritura y llamar la atención sobre su importancia.<sup>1</sup> Otro avance ha sido la publicación de antologías de crónicas que mejoran el acceso a este género por parte del lector en general.<sup>2</sup> A pesar de estos logros a favor de su estudio, y como detallo en la próxima sección, no existe en este momento un estudio coherente e integrado en forma de libro, sobre los tres cronistas más destacados de finales del siglo XX y principios del XXI, que son Alberto Salcedo Ramos (Colombia 1963), Juan Villoro (México 1956) y Martín Caparrós (Argentina 1957). El estudio de las técnicas, sub-géneros y temas en las obras principales de esos cronistas, en conjunto, es crucial para un entendimiento profundo de la trayectoria de este género complejo y polivalente. Por esa razón, en esta tesis se analizan cómo las

---

<sup>1</sup> Los galardones más recocidos son el Lettre Ulysses en el 2003 y el de Seix Barral en el 2005.

<sup>2</sup> Algunas de las antologías recientes son *A ustedes les consta* (1980 y 2006); *El fin de la nostalgia: nueva crónica de la ciudad de México* (1992); *Enviados especiales: antología del nuevo periodismo hispanoamericano* (2004); *México DF: lecturas para paseantes* (2005); *Idea crónica: literatura de no ficción iberoamericana* (2006); *Mejor que ficción* (2012); *Antología de crónica latinoamericana actual* (2012); entre otras.

crónicas de Salcedo Ramos, Villoro y Caparrós son reflejos de cuestiones y asuntos intelectuales de nuestra época posmoderna. Asimismo, el discernimiento de las diversas características (posmodernas) con las cuales se construye este género, son importantes porque todas ellas ofrecen conocimientos que van más allá de formas convencionales.

El presente trabajo es ambicioso por lo siguiente: 1) analiza la estructura, técnicas literarias y temas de doce obras de estos tres autores; 2) cubre una inmensa variedad de temas políticos, sociales, ideológicos y culturales descritos bajo distintas rúbricas literarias; 3) las crónicas se escriben sobre los tres países de origen de los escritores; además, los ambientes varían entre pueblos rurales, centros urbanos y barrios residenciales. Por eso, rastrearé cómo los tres cronistas retratan la vida colectiva, tradiciones, denuncias sociales, actitudes psicológicas, historias, ideas e imágenes de una gran variedad de personas en estos ambientes diversos. Expondré cómo sus crónicas se afilian y reclaman características extensas de: la novela, el cuento, la entrevista, el teatro, el ensayo, la autobiografía, el perfil, el testimonio, el relato de vida y otros. Así, el objetivo de este estudio es demostrar que los cronistas aquí discutidos explotan un género posmoderno, en su evolución. Explicaré por qué esta literatura se ajusta a esos parámetros teóricos ya que permite la coexistencia de diferentes culturas, temas, estilos, recursos literarios y convenciones lingüísticas de manera ecléctica. La crónica como discurso posmoderno, *par excellence*, permite la ruptura de

imágenes, la discontinuidad de ideas, el pastiche de conocimientos, la autonomía de representación literaria, la coexistencia de diferentes culturas –a veces para reflejar la riqueza de estas experiencias humanas, otras para dar testimonio de la vida contemporánea. Por eso, trazo los influjos posmodernos que les ha permitido a Salcedo Ramos, a Villoro y a Caparrós utilizar la experimentación para crear nuevos recursos narrativos multiformes y la evocación de lo impredecible para representar diversas realidades.

Por la extensión y la complejidad del presente trabajo, y en aras del tiempo, el alcance de esta tesis doctoral no permite un estudio detallado de los variados contextos históricos-políticos-culturales de los doce libros de crónicas que se analizan aquí. Más bien es un estudio de las técnicas, estructuras, desarrollos y funciones de la crónica como medio para transmitir las preocupaciones intelectuales de nuestra época. Mi propósito es llenar un hueco importante en los estudios existentes sobre la crónica y así dar a conocer este género de manera holgada. Los lectores futuros de este estudio serán estudiantes e investigadores de la literatura posmoderna latinoamericana que no tienen acceso, actualmente, a una herramienta pedagógica que categorice y que permita comprender a fondo el uso de este género, histórico-literario, pero actualizado con los contextos multifacéticos de hoy en día. Así que tomando en cuenta esa necesidad, esta tesis cumple esa función fundamental.

He escogido enfocarme en Salcedo Ramos, Villoro y Caparrós porque a pesar de ser contemporáneos, los tres utilizan distintos recursos literarios y por lo tanto cada uno crea estilos de escritura que renuevan la literatura tradicional utilizada por cronistas de épocas pasadas y la que ellos mismos escriben. Villoro, por ejemplo, utiliza la ficción y el ensayo en algunas de sus crónicas, mientras que Salcedo Ramos acude al relato de vida y/o al testimonio de manera virtuosa. Por su parte, Caparrós emplea recursos historiográficos y culturales que adereza con acervos poéticos o cuentísticos para crear sus crónicas. Los tres son cronistas sumamente antologados y sus trabajos aparecen constantemente en revistas y periódicos de renombre internacional tales como: *Gatopardo, el País, The New Yorker, The New York Times* y otros. Los tres han publicado crónicas breves, extensas, compilaciones y libros enteros dedicados a la misma. Han sido acreedores de numerosos premios nacionales e internacionales, y escriben sobre la problemáticas y realidades de diferentes países, pero siempre se enfocan y escudriñan los países que les vio nacer.

Además, como ya lo mencioné, a pesar de su vasta producción como cronistas, no hay ningún estudio que resalte el contexto socio-contemporáneo, en unión a un análisis que proyecte las características literarias que utilizan estos cronistas. De Salcedo Ramos, los académicos han publicado diversos estudios que tienen poca coincidencia con mis aproximaciones. Por ejemplo, en *La crónica latinoamericana actual: lo maravilloso real. Análisis del periodismo narrativo de*

*Alberto Salcedo Ramos* (2016), Andrés Alexander Puerta Molina explica en qué consiste un gran número de géneros periodísticos, pero no enfatiza ninguna obra de Salcedo Ramos de manera particular. En *Paisajes del horrorismo en la Colombia rural del siglo XXI: Erika Diettes, Evelio Rosero, Alberto Salcedo Ramos* (2016), Luisa Fernanda Quiroga destaca el sufrimiento rural de la población colombiana del siglo XXI a causa de la violencia a través del duelo, la memoria y la reconciliación. Después, en “Las minas quiebrapatatas: la crónica ‘un país de mutilados’ de Alberto Salcedo Ramos”, Ana Chehin resalta la violencia como cotidianeidad engendrada a través de las minas antipersonal sembradas en Colombia y explica las problemáticas de la crónica como género. Respecto a “Tendencias del periodismo narrativo actual: Las nuevas formas de contar historias en revistas y cronistas latinoamericanos de hoy”, Mariana Bonano ejemplifica los momentos históricos de la crónica latinoamericana a través de la creación de instituciones y prácticas narrativas que han impulsado el quehacer periodístico entre varios cronistas latinoamericanos. En relación a *Croniqueñas: La crónica del Caribe colombiano, 1948-2011* (2011), Cecilia Marrugo Puello retrata la idiosincrasia del imaginario del caribe colombiano partiendo de las obras de Álvaro Cepeda, Alfonso Fuenmayor y Gabriel García Márquez. También explica las influencias periodísticas de esos autores en la escritura de Alberto Salcedo Ramos y otros autores. En “Bajo el acecho de Cronos”, Carlos Mario Correa Soto y Lina Mondragón explican que Salcedo Ramos tiene su mirada

centrada en la miseria, la extravagancia y la violencia endémica. Por ende, mi investigación es desigual a la de esos estudiosos, ya que enfatizo cuatro obras específicas del autor colombiano que prueban que existen un gran número de formas de representación de la crónica y que todas ellas construyen imágenes sociales, culturales y de otras índoles.

De igual manera, existen análisis que se enfocan en la escritura de Villoro; sin embargo, considero que esas tesis son disimiles a las mías en cuanto a estilos, temas y formas. Por ejemplo, en *Vida y milagros de la crónica en México* (2017) de Sara Sefchovich, hay un enfoque en describir cómo es la crónica de los mejores autores mexicanos: José Joaquín Fernández de Lizardi, Vicente Riva Palacio, Manuel Gutiérrez Nájera, Mariano Azuela, José Revueltas, José Emiliano Pacheco, José Joaquín Blanco, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Juan Villoro y muchos otros. Concerniente a “Réplicas y reflejos en una crónica de Juan Villoro: acerca de 8.8. *El miedo en el espejo*”, Miriam Viviana Gárate discurre sobre la figura paterna del autor y del orden estético literario de libro. En “Perspectivas quiјotescas en la crónica urbana actual”, Susana Cerda Montes de Oca opina que los personajes de las crónicas tienen carácter quiјotesco porque son personajes excéntricos y ejemplifica con algunas crónicas de Martín Caparrós, Leila Guerriero, Juan Villoro y Gabriela Wiener. Después, en “Terremoti in Chile. Storia e immaginazione intorno ad un evento apocalittico” Claudia E. Borri reflexiona sobre el destino de la humanidad desde una perspectiva filosófica en

8.8. *El miedo en el espejo*. Posteriormente, en *The Representation of the Modern Mexican Nation in Contemporary Mexican Chronicles* (2011), Arianna Alfaro Porras explica cómo las crónicas de varios autores, incluyendo las de Villoro, describen las zonas marginadas de México y cómo éstas proyectan un país inestable e injusto. Así, tomando en cuenta a esos estudios, ninguno ejemplifica de manera holgada los numerosos artificios posmodernos que Villoro utiliza en su escritura y que permiten retratar la sociedad contemporánea, tal y como se hace en mi análisis. El entendimiento de esos procedimientos escriturales emancipa a los lectores de posibles ideas centradas en recursos literarios específicos, que generalmente se usan en otros géneros y los hará partícipes de desciframientos de elementos fragmentados que en ocasiones no son tan evidentes para algunos lectores. Entonces, las manifestaciones posmodernas de Villoro, exhibidas aquí, sitúa a los lectores en mundos autónomos que evitan convencionalismos y que revelan conocimientos de diversas sociedades.

De Martín Caparrós existen estudios que tienen un escueto acercamiento al mío en cuanto a la necesidad de establecer qué es una crónica. Verbigracia, en “Las identidades de la crónica: hibridez, polisemia y ecos históricos en un género entre la literatura y el periodismo”, Dolors Palau-Sampio explica diversos matices que permiten definir el género de la crónica (con polo histórico, literario, periodístico) y toma en cuenta las ideas de Caparrós. Después en “La crónica en el periodismo narrativo en español”, Juan Galindo y Antonio Naranjo comentan

que este género no tiene características concretas y, por eso, no hay una definición consensuada sobre la misma. Ejemplifican con varios libros y autores, uno de ellos es *Lacrónica* de Caparrós. Respecto a “Resonancias coloniales: ‘El interior’ de Martín Caparrós, y la exploración contemporánea de la Argentina marginada” Kim Beauchesne analiza la crónica *El interior* de Caparrós y afirma que el cronista tiene una mirada colonial. Explica que Caparrós emplea estrategias narrativas que se utilizaron durante la conquista. Entonces, con esos estudiosos, se afirma que hay un número pequeño de artículos que analizan las crónicas del autor argentino.

Por consiguiente, los lectores de esta tesis podrán apreciar los recursos literarios más importantes que emplean Salcedo Ramos, Villoro y Caparrós. Descubrirán que el género de la crónica actual se escribe con gran libertad a través de diferentes recursos, y sin dogmas estilísticos concretos, teniendo como resultado lecturas placenteras y sorprendentes, independientemente si el tema es ameno o no. Aprenderán que la crónica ha evolucionado a pasos agigantados desde la década de los 60 del siglo pasado y que ahora estamos ante un género mucho más complejo en comparación a las crónicas de Indias y a las modernistas porque los estilos actuales tienen rasgos posmodernos. Por mi parte, delinearé varias características posmodernas que ayudan a explicar acontecimientos relevantes de las sociedades actuales en varios países latinoamericanos, y cuya

información puede resultar importante para los académicos de los estudios latinoamericanos y a los lectores en general.

## **0.2 La historia de la crónica**

La crónica puede dividirse en tres grandes etapas: la crónica de Indias, la crónica modernista del siglo XIX hasta principios del XX y la contemporánea también conocida como crónica periodística. Con esas divisiones se pueden ver enormes cambios en el género cronístico a través de los años, especialmente en la última porque está influida por ideas posmodernas. Entonces, lo que comenzó como crónica-historia durante los siglos XVI y XVII, evolucionó a un género con lenguaje culto y poetizado durante el modernismo. Después, fue hasta los años sesenta, del siglo pasado, que el género cronístico ha experimentado cambios radicales. Por ejemplo, un cambio específico tiene que ver con el tiempo. La Real Academia Española menciona que la palabra crónica proviene: “Del latín *chronīcus*, y este del griego χρονικός *chronikós*; la forma f., del lat. *chronīca*, y este del gr. χρονικά [βιβλία] *chroniká [biblía]* '[libros] que siguen el orden del tiempo”. Menciona que una crónica es una: “Narración histórica en que se sigue el orden consecutivo de los acontecimientos”. Sin embargo, es importante destacar que en las crónicas actuales, muy a pesar del nombre, ya no tienen la

exigencia de mantener una escritura lineal del tiempo, pero sí de mantener un registro del tiempo transcurrido.

Referente a la crónica de Indias, ésta es una literatura que está más ligada a la historia que a la literatura. En *Historia de la literatura hispanoamericana* editado por Luis Iñigo Madrigal, Walter Mignolo explica que la crónica y la historia del periodo colonial eran términos que se utilizaban de una manera indistinta: "... los «cronistas indianos» no escribieron en realidad «crónicas»; y, en la mayoría de los casos en que el vocablo se emplea, lo hace como sinónimo de «historia» (Mignolo 59). Explica que gracias a la concomitancia de ambos vocablos, es asequible encontrar crónicas que se asimilan a las historias (75-76). Según los estudiosos de la época, este intercambio de vocablos procede del hecho de que los cronistas utilizaban altas exigencias retóricas y, por lo tanto, no se apegaban a un informe temporal (76). Después da una lista de ejemplos sobre los escritos que datan del descubrimiento y la conquista que emplean el vocablo "crónica". Un primer ejemplo es el libro de Cieza de León titulado *Crónica del Perú*, en el cual, el autor afirma en el proemio al lector que escribe "historia" (76). Otro ejemplo, dado por Mignolo, para mostrar la sinonimia entre los vocablos historia y crónica, es Bartolomé de Las Casas y su *Historia de las Indias* porque a pesar del título, empleó la palabra crónica para referirse a la historia (77). Del tema, Jorge Carrión señala en *Mejor que ficción: crónicas ejemplares* que a pesar del alto nivel literario de la Crónica de Indias, ésta se acerca más a la historia

antigua que al futuro periodismo (21). Entonces, de esa usual sinonimia entre los vocablos crónica e historia, se puede desprender que las narraciones históricas escritas durante la conquista y la colonización fueron / son mejor conocidas con el nombre genérico de Crónicas de Indias.

De la segunda etapa, en el siglo XIX y principios del XX, señalo que Rubén Darío, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera y otros modernistas utilizan la crónica para narrar realidades a través de metodologías artísticas y figuras poéticas que no se habían utilizado anteriormente en Hispanoamérica. Martí y Darío escriben en importantes periódicos de Venezuela y la Argentina y con ello contribuyen al desarrollo del género. Sobre el tema, Aníbal González-Pérez declara en *Máquinas de tiempo: temporalidad y narratividad en la crónica modernista* que la crónica modernista enlaza la modernidad con las grandes tendencias de experimentación en la prosa narrativa de las últimas décadas del siglo XIX y principios del siglo XX. La modernidad de la crónica proviene de sus vínculos con el periodismo. Explica que los vínculos entre la crónica y el periodismo tienen sus orígenes en el siglo XVIII en Francia. Para entender las características que heredó la crónica modernista de los franceses, González-Pérez cita las *chroniques* de Auguste Villemot *Le Figaro* (1850) y *Chroniques de Paris* (1852). En ellas Villemot hace obvio el advenimiento de un Yo organizador, de un autor que relata y relaciona noticias dispersas (86). El Yo evalúa, mide, juzga y organiza la información. Reconstruye, representa y exhuma el acontecimiento

sobre el cual escribe y se interesa en el pormenor y la minucia. No le interesa narrar magnos sucesos políticos o sociales, sin embargo, imprime su personalidad en su narrativa, en otras palabras escribe utilizando su propio estilo (87). El cronista [francés] valora la dramatización de ideas abstractas filológicas, filosóficas y literarias y ausculta las implicaciones de éstas en la narrativa (90). Así, la crónica se encuentra entre encrucijadas textuales del siglo XIX: “la filología, la literatura, y el periodismo” (88). Sobre el tema, Andrew Reynolds en *The Spanish American Crónica Modernista, Temporality and Material Culture* afirma que la crónica modernista embelleció la literatura con obras de arte, retratos, prólogos de otras personas y figuras literarias estimadas (133). Entonces, de allí, apunto que la crónica modernista evolucionó en comparación a la crónica de Indias porque incluyó en su esencia enfoques literarios, filológicos y filosóficos que anteriormente no habían sido utilizados. Asimismo, afirmo que la crónica modernista adquiere un enfoque artístico-poético con el propósito de representar cultura y situaciones de la época. En consecuencia, supera a la crónica de Indias desde una perspectiva artificiosa porque utiliza recursos literarios/poéticos para embellecer los mensajes principales de manera premeditada.

Siguiendo esa idea de la crónica modernista con vínculos artísticos-poéticos, y diferente a la de Indias, años más tarde Jorge Carrión señala en *Mejor que ficción: Crónicas ejemplares* que: “Darío, José Martí, José Enrique Rodó,

Amado Nervo y Enrique Gómez Carillo, es decir, los cronistas literarios del cambio del siglo XIX al XX en nuestra lengua, no invocaron a los cronistas de Indias como sus antepasados” (Carrión 23). De esa misma forma, Úrsula Kuhlmann menciona que los cronistas que escriben bajo el manto del modernismo siguen las pautas dictadas por Francia y por ello adoptan y escriben sobre “la moda, las buenas maneras, el culto al lenguaje refinado y las formas retóricas” (203). Con todas esas aseveraciones, apunto que la crónica modernista no sigue las normas genéricas de la crónica de Indias de manera directa, pero si la de las crónicas francesas; que además, las figuras poéticas que se utilizan sirven para retratar aspectos importantes de la sociedad de esa época.

Respecto a la tercera etapa que tiene que ver con la crónica actual, considero que se caracteriza por ser muy intelectual por permitir un gran número de estrategias literarias, estilísticas y temáticas, superando así el rebuscamiento literario e informativo utilizado por los cronistas modernistas. Esta etapa la divido en dos generaciones. En la primera generación destacan: Gabriel García Márquez, Tomás Eloy Martínez, Rodolfo Walsh, Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska. En la segunda se encuentran los cronistas de este presente estudio: Alberto Salcedo Ramos, Juan Villoro, Martín Caparrós (otros ejemplos son Boris Muñoz, Leila Guerriero, Julio Villanueva Chang, Juan Pablo Meneses, Diego Enrique Osorno). Concerniente a la definición de crónica actual, Jorge Carrión menciona que es una: “alternativa a los relatos sociales y políticos. Experimento en libertad.

Ensayo narrativo. *Faction*. Periodismo narrativo o literario. Ficción verdadera. Relato real. Llamémosle: crónica” (30). Con eso, se entiende que la crónica es una amalgama de periodismo y ficción que puede tomar características narrativas de la novela, del reportaje, del cuento, de la entrevista, del teatro, del ensayo. Por ello, muchos de los cronistas también son novelistas, cuentistas, ensayistas y/o poetas y de cuyos oficios combinados nacen crónicas elocuentes y cerebrales.

Además, la crónica actual es conocida como periodismo literario, periodismo narrativo, nuevo periodismo y/o crónica periodística. También es el género ideal para representar la cultura e idiosincrasia local; expresa la realidad de una región y su cultura popular a través de una lectura fluida y ágil. Según Anadeli Becomo este género es usualmente breve y abarca temas o sucesos de personajes cotidianos (3). Una crónica puede ser narrada *in medias res* o *in extremis*, lo importante es que el lector sepa qué acontecimientos o acciones ocurrieron primero (Puerta Molina 144-45). Susana Rotker menciona que las crónicas no pierden su potencia literaria con el transcurso del tiempo a pesar de que los hechos representados sean pasados o actuales (cit. en Chehin 4). Las crónicas periodísticas son según la cronista Leila Guerriero: “historias de no ficción que requieren largos trabajos de campo y que se narran utilizando recursos formales de la literatura de ficción” (cit. en Puerta Molina 157). La crónica actual está conformada por el periodismo, la literatura, la etnografía y la historia. Para escribirla se requiere tiempo para su investigación y para su redacción ya que el

cronista se empeña en revelar varias dimensiones de un tema utilizando técnicas nuevas de la literatura. Los temas típicos de las crónicas actuales, en general son: la violencia, la migración, la homosexualidad, el fútbol, el boxeo, la música, estilos ordinarios y extraordinarios de vida, diferentes oficios, desastres naturales, transportes, religión, sexo, viajes, economía, cultura, política. Entonces, la crónica actual está conformada por testimonios, entrevistas historia, etnografía, literatura, y se escribe *in extremis*, *in media res*, o de manera cronológica.

Más allá de las características ya mencionadas, muchas de las crónicas actuales tienen formatos parecidos al de la novela (diálogos, descripciones psicológicas de los personajes, mundos narrados desde la perspectiva de un personaje). Con esa particularidad, el género se hace más complejo y artístico. Algunos estudiosos como es el caso de Jorge Carrión aseveran que fue gracias a *Relato de un naufrago* (1955) de Gabriel García Márquez y *Operación masacre* (1957) de Rodolfo Walsh que la crónica periodística toma la estructura de la novela (24). De manera similar a García Márquez y Walsh, Truman Capote, en los Estados Unidos, presentó un nuevo periodismo con *In Cold Blood* (*A sangre fría*) (1965). Por lo tanto, las técnicas literarias utilizadas por Capote son de uso común en la crónica periodística en Latinoamérica. Por ejemplo, *A sangre fría* narra sobre una familia de Holcomb, Kansas que fue asesinada por dos hombres y se lee más como una novela que como un relato histórico. Capote nombró su libro “novela de no ficción” y sus ambiciones literarias eran mayores que un mero

periodismo. La estética de ese nuevo periodismo podía ser vista como de un alto nivel artístico porque utilizó diálogos, profundidad psicológica de los personajes y una forma de periodismo que Capote denominó “the realities of journalism” (“las realidades del periodismo”; Hollowell 63-64). Capote basó sus argumentos de una “nueva forma de arte” en tres ingredientes cruciales: “(1) the timelessness of the theme; (2) the unfamiliarity of the setting); and (3) the large cast of characters that would allow him to tell the story from a variety of points of view” (64). Utilizó también técnicas de ficción como: reconstrucción de escenas, flashbacks, presagios y diálogos para subrayar efectos dramáticos. Le dio a sus reportajes un nuevo sentido de narrar al ser leídos como cuentos. Logró describir la personalidad de sus personajes con una técnica utilizada de manera común en los cuentos cortos (66). Por ende, hay una familiaridad cercana entre la crónica actual y el periodismo estadounidense que comenzó a escribirse con Capote. Ambos tienen escenas con diferentes líneas de historias, intensos primeros planos, flashbacks, tomas en movimiento y detalles de fondo; hacen uso de las emociones que son tan usuales en la ficción y en el cine. Por ello, apunto que la crónica actual ha heredado características de la novela gracias a García Márquez y a Walsh, y se asemeja a algunas de las características del periodismo norteamericano. Esas particularidades de la novela serán utilizadas y combinadas, pocos años después, por Salcedo Ramos, Villoro y Caparrós en sus narrativas posmodernas.

Volviendo al tema del periodismo estadounidense, sus características hicieron que la esencia cronística evolucionara respecto a la crónica modernista de finales del siglo XIX y principios del XX. Por ejemplo, John Hollowell señala en *Fact & Fiction. The New Journalism and the Nonfiction Novel* que en contraste evidente a la objetividad, los nuevos periodistas se expresan a través de una voz subjetiva e imprimen sus personalidades.<sup>3</sup> Los nuevos periodistas expresan sus reacciones personales. Se permiten revelar sus prejuicios particulares al intentar explorar y admitir libremente sus propósitos (22). En términos de actitudes y valores, el nuevo periodismo se interesa en describir los sucesos que ocurren antes y después de los hechos primarios (23-24). Además, Hollowell cita a Tom Wolfe por haber identificado cuatro de los recursos narrativos utilizados en la ficción real como el centro del periodismo:

- (1) portraying events in dramatic scenes rather than in the usual historical summary of most articles;
  - (2) recording dialogue fully rather than with the occasional quotations or anecdotes of conventional journalism;
  - (3) recording “status details,” or “pattern of behavior and possessions through which people experience their position in the world”; and
  - (4) using point of view in complex and inventive ways to depict events as they unfold.”
- (25)

---

<sup>3</sup> Hollowell se refiere a los periodistas Tom Wolfe, Norman Mailer, Jimmy Breslin, Joan Didion, Gay Talese y otros.

Hollowell añade dos elementos de la narrativa de ficción a los cuatro recursos listados por Wolfe: “(5) interior monologue, or the presentation of what a character thinks and feels without the use of direct quotations; and (6) composite characterization, or the telescoping of character traits and anecdotes drawn from a number of sources into a single representative sketch” (26). Además de esas técnicas básicas, Hollowell menciona que el nuevo periodismo implementó flashbacks, presagios, cronología invertida y una variedad de recursos con el propósito de archivar su escritura de una manera vivida y colorida, manera que se encuentra generalmente sólo en la ficción (26). De esta manera, deduzco que la crónica latinoamericana que conocemos hoy en día y mucho del periodismo estadounidense hacen uso de características de la novela. Ambas tienen un corte subjetivo y descriptivo, tienen una amplia libertad en términos estilísticos, retratan la psicología de los personajes, describen escenas dramáticas, utilizan diálogos, describen comportamientos, emplean diversos puntos de vista de los personajes, etc. Con esas características y otras, el género latinoamericano se ha renovado de manera posmoderna porque ha aceptado toda clase de recursos estilísticos, temáticos y genéricos en su constitución, que proceden de diversos tiempos y lugares.

### **0.3 Cronistas teorizando sobre la crónica**

Villoro, Caparrós y Salcedo Ramos también se han dado la tarea de teorizar y conceptualizar sobre la crónica actual. Con sus teorías, los lectores podemos entender que estamos ante un género antiguo pero renovado por todos los ingredientes literarios que lo componen; que es diferente a la crónica de Indias, a la modernista y al periodismo estadounidense porque tiene otros agregados literarios que lo hace mucho más ecléctico. Por lo tanto, el género cronístico actual, no solamente se asemeja a la historia, sino a muchos otros. Por ejemplo, Villoro en su artículo “La crónica, ornitorrinco de la prosa” menciona que la crónica es la intersección de dos caudales: “la ficción y el reportaje” (579). Señala que la crónica es un género híbrido porque es un ornitorrinco de la prosa ya que tiene extracciones de la novela, del reportaje, del cuento, de la entrevista, del teatro moderno, del teatro grecolatino, del ensayo, de la autobiografía, etc. (578-79). De la novela arranca el carácter subjetivo, la autoridad de narrar a partir del universo de los personajes y establecer una figuración de vida para estacionar al lector en el eje de los sucesos (578). Del reportaje corta los datos inalterables. Del cuento toma el drama representado en un espacio breve y la insinuación de que la realidad sucede para narrar un relato premeditado. De la entrevista arrebatamos los diálogos. Del teatro moderno extrae la forma de ensamblar los diálogos. Del teatro grecolatino obtiene la pluralidad de testigos y las discusiones concebidas como debates: “la voz de proscenio” (578). Del ensayo destaca la viabilidad de

argüir y enlazar saberes disgregados. De la autobiografía alcanza la tonalidad de la memoria y la ejecución en primera persona. El repertorio de influjos puede propagarse hasta el infinito. Señala que en la crónica también narra lo que no sucedió, las sospechas, las quimeras y las ilusiones (581). Entonces, con esas explicaciones, Villoro resalta que estamos ante un género complejo que dista mucho de narrar simples eventos históricos o eventos del presente, sino que narra hechos de una manera intensa a través del antojo literario que apetezca el autor.

Por su parte, Caparrós también teoriza sobre la crónica en su artículo “Por la crónica”. Al igual que Villoro, Caparrós encuentra una relación directa entre la literatura y el periodismo. Manifiesta la importancia del periodismo cultural: “Pero sospecho que el periodismo cultural que más interesa es el que crea una cultura, no el que habla sobre la que ya existe. Eso, creo, es la crónica” (Caparrós 607). Aclara que la crónica fracasa en atrapar el tiempo: “Siempre que alguien escribe, escribe sobre el tiempo, pero la crónica (muy en particular) es un intento siempre fracasado de atrapar el tiempo en que uno vive” (608). Explica que para el cronista es esencial mirar y buscar (609). Indica que la crónica se interesa por la cotidianidad, por la banalidad, por la duda, por la subjetividad (609-10). Respecto a la subjetividad, expresa que todo texto está escrito por alguien y por ello tiene un enfoque subjetivo (610). Menciona que es importante la obviedad de la primera persona mientras se escribe: “frente al truco de la prosa informativa (que pretende que no hay nadie contando, que lo que cuenta es «la verdad»), la primera

persona se hace cargo, dice: esto es lo que yo vi, yo supe, yo pensé; y hay muchas otras posibilidades, por supuesto” (611). Después, en el artículo “Contra los cronistas”, Caparrós asevera que a él le interesa la crónica “desconfiada”, la “dudosa”. Le cautiva la crónica que busca nuevas formas de decir y no le importan las historias adornadas o las que se enfocan en personas ricas, famosas y/o poderosas (614). Concluye explicando que la prosa crónica, dramatiza lo sucedido para conmover al lector. Menciona además que la crónica “sitúa”, “ambienta”, “piensa”, “narra con detalles los sucesos”. Termina diciendo que lo que él llama crónica, otros lo conocen como nuevo periodismo (611-12).

Entonces con esas explicaciones de Caparrós, encuentro que a diferencia de la crónica de Indias que tiene una relación directa con la historia, o la crónica modernista que tiene ornamentos poéticos, o el nuevo periodismo estadounidense que incorpora técnicas de la novela, la crónica actual renueva el género porque enlaza todas las técnicas del periodismo y de la literatura. Además, es capaz de crear cultura. No atrapa el tiempo completamente ni de manera lineal ni no lineal. Es subjetiva y está escrita en primera persona. Se interesa por detallar situaciones importantes, pero también lo banal y lo cotidiano de manera intensa. Por todas esas razones, la crónica actual es una literatura interdisciplinaria y polivalente que capta las complejidades de la vida, urbana y rural, de individuos usualmente marginados.

Sobre el tema, el cronista Alberto Salcedo Ramos en su artículo “La roca de Flaubert” señala una misión intrínseca de la crónica: “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 635). De manera similar a Villoro y Caparrós, Salcedo Ramos declara en su artículo “Para escribir crónicas hay que tener algo de kamikaze” que existe una influencia importante de la literatura y el periodismo, en este género: “Para mí la crónica es un género que tiene la oportunidad del periodismo y la belleza de la literatura. Hacer crónica es investigar como los reporteros y escribir como lo escritores” (452). También insta a los cronistas a escribir sobre gente importante que rige los destinos de las masas. No quiere que tácitamente se tilde a los cronistas de escribir únicamente sobre seres sometidos y relegados. Comenta que la crónica no es para los periodistas aburguesados. Después explica que existe el riesgo que un periodista aburguesado/exitoso no quiera acercarse a los cuernos del toro y por ende le sea complicado hacer crónicas (472). Explica que ahora, las historias se cuentan con menos intuición y más profesionalismo (486). En otras palabras, la crónica puede ser entendida, según Salcedo Ramos, como historia que no permite que haya olvido sobre hechos actuales. Es parte literatura y parte periodismo que describe a la gente de todos los estratos sociales.

En suma, la crónica actual es una narración que describe situaciones o vicisitudes reales o imaginarias, es una fusión de periodismo y literatura, es un género híbrido. Está escrita desde una configuración subjetiva y con detalle. Además, la crónica no es un género con reglas ni con características estrictas. Desarrolla un gran número de temas porque no tiene fronteras determinadas y los personajes pueden pertenecer tanto a la clase baja, media y/o alta. Algunas tienen una estructura lineal del tiempo, pero otras no. Son composiciones elaboradas si se toman en cuenta los diálogos bien escogidos, la presentación psicológica de los personajes, los temas que no pasan de tiempo, los escenarios casi cinematográficos y los diferentes puntos de vista de los personajes. Con todo eso, se advierte que la posmodernidad en este género proviene, sobre todo, de la relación ambivalente que tiene con la literatura y el periodismo, de los cuales hablan Villoro, Caparrós y Salcedo Ramos. Es decir, los diversos recursos, influencias literarias y periodísticas, en el género, permiten que haya una hibridez posmoderna que no existió anteriormente en la crónica de Indias ni en la modernista. Por lo tanto, mi tesis doctoral es relevante dentro de los estudios latinoamericanos porque sus lectores apreciarán los recursos literarios más importantes que se emplean en la actualidad para construir crónicas a través de las plumas Salcedo Ramos, Villoro y Caparrós. El estudio de estos tres autores en

conjunto es crucial porque todos ellos se destacan en Latinoamérica gracias a sus premios y por sus variadas publicaciones.<sup>4</sup>

#### **0.4 Conceptos y teorías: crónica y posmodernidad**

Definir el término de crónica es difícil porque se compone de numerosas estrategias literarias, estéticas y temáticas que no tienen reglas determinadas. Esas licencias se deben a las influencias posmodernas en las que se encuentran envueltos Salcedo Ramos, Villoro y Caparrós. A su vez, la posmodernidad como el género de la crónica no tiene una sola definición concreta. Para algunos, la posmodernidad es un estado lamentable en el que hemos caído; para otros, se trata de una vuelta a un clima o pensamiento liberador; y para algunas intelectuales la posmodernidad significa un estilo ecléctico en el que ya no se aplican las reglas del arte (ctdo. en Richter 1920-21). Sin embargo, para estudiar las metodologías

---

<sup>4</sup> Salcedo Ramos es considerado, por algunos, como el cronista de cronistas en Colombia. Ha ganado varios premios importantes dentro del mundo periodístico: Premio Rey de España; Premio a la Excelencia de las Sociedad Interamericana de Prensa (SIP), dos veces; Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar de Colombia, cinco veces; Premio Ortega y Gasset de Periodismo, Premio de la Cámara Colombiana al mejor libro de Periodismo y otros. Además, sus crónicas aparecen en numerosas revistas nacionales e internacionales. De manera similar, Juan Villoro ha obtenido innumerables premios por su trayectoria periodística, entre ellos: el Premio Internacional de Periodismo Vázquez Montalbán, el Internacional de Periodismo Rey de España, Premio de Periodismo Diario Madrid, Premio Liber, Premio Ciudad de Barcelona, Homenaje Nacional de Periodismo Cultural “Fernando Benítez” de la Fil-Guadalajara. Sus publicaciones han aparecido en numerosos periódicos, revistas, antologías y libros. Respecto a Martín Caparrós ha sido merecedor del Premio de Periodismo Rey de España, Premio Nacional Konex, Premio Cálamo Extraordinario, Premio Letterario Internazionale Tiziano Terzani, Premio Nacional de Periodismo Miguel Delibes y Premio María Moors Cabot. Colaboró para el diario *Noticias* a lado de Miguel Bonasso y Rodolfo Walsh y tiene un gran número de publicaciones periodísticas.

literarias de los cronistas que aquí interesan, tomaré en cuenta las ideas de Frederic Jameson, Jean-François Lyotard, Andreas Huyssen, Oscar del Barco, Jürgen Habermas, Craig Owens y Linda Hutcheon porque considero que sus ideas van a la par a lo que llamo retóricas posmodernas; Salcedo Ramos, Villoro y Caparrós utilizan excentricismos utópicos, experimentaciones, auto-estilizaciones y no tienen reglas fijas al momento de escribir sus obras.

Fredric Jameson en “Posmodernismo y sociedad de consumo” sugiere que la posmodernidad se compone del pastiche, es decir, de la imitación o mímica de estilos (168). Expone que los escritores y artistas de la actualidad ya no serán capaces de inventar nuevos estilos y mundos porque éstos ya han sido inventados; solamente es posible un número limitado de combinaciones de los mismos (171). Aunado a esa idea, posteriormente, Jameson en su artículo “Lo utópico, el cambio y lo histórico en la posmodernidad” explica su concepto a través de la utopía. Por un lado, la distopía es una narración, una novela, una trama, unos personajes que acaban fracasadamente con un final feliz (273). Por otro lado, un texto utópico no tiene ese sentido, porque es una forma mixta de discurso. Los materiales narrativos y no-narrativos que la componen se yuxtaponen mientras que la distopía puede ser denominada como una novela que no cambia. En cambio, el texto utópico busca describir un mecanismo para impresionar al lector con excentricismos alocados (273). La imaginación utópica está invertida en la habilidad humana que construye lo nuevo (277). Entonces, se entiende que para

Jameson, la posmodernidad se asocia con la imitación de estilos y con excentricismos impetuosos en las obras de los escritores y artistas. De igual manera, los libros cronísticos de Salcedo Ramos, Villoro y Caparrós tienen metodologías escriturales y temas que pueden catalogarse como pastiches o ideas utópicas, según Jameson, por sus variadas combinaciones escriturales y excentricismos.

Por otra parte, en el libro titulado *La posmodernidad explicada a los niños*, Jean-François Lyotard menciona que: “Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo; el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante...” (25). Además, Lyotard escribe en “Qué era la posmodernidad” que no interesa dar una realidad sino inventar alusiones a lo concebible. Ante el relajamiento y apaciguamiento, es necesario recomenzar el terror, dar guerra al todo, presentar testimonio de lo impresentable (73). En pocas palabras, la idea de posmodernidad para Lyotard radica en que el artista y el escritor producen sus obras sin ser manipulados por pautas concretas. Así sus teorías pueden ser extensivas a las obras cronísticas aquí analizadas porque éstas no siguen reglas determinadas.

Acerca del tema, Andreas Huyssen establece en su artículo “Guía del posmodernismo” que el aura de lo posmoderno tiene que ver con la autoestilización del autor (230). El artista es ejecutante de una individualidad

propia. La trayectoria de la posmodernidad es antimoderna y fuertemente ecléctica (231). Propone que abarca varios territorios donde diferentes prácticas artísticas y críticas encuentran un espacio estético y político (233). El término de posmodernidad rechaza el pasado y lo estandarizado (235). Propaga la reintroducción de símbolos multivalentes, mezcla de códigos y reapropiación de estilos locales y regionales. Promueve mirar a los códigos rápidamente cambiantes y a los códigos de cambio lento. La posmodernidad acepta tendencias populares como el rock y la música folklórica, la vida cotidiana, la literatura pop en un contexto de contracultura y cultura de masas (241). Huysen afirma que la posmodernidad opera entre la tradición e innovación, entre la conservación y la renovación, entre la alta cultura y la cultura de masas (259). Con todo eso, se puede decir que Huysen afirma que la posmodernidad es lo ecléctico, la combinación de códigos, de ideas, de estilos y el rechazo de lo normalizado. De igual forma, los libros cronísticos de Salcedo Ramos, Villoro y Caparrós tienen códigos de escritura que rechazan el sometimiento de procedimientos estandarizados.

Sobre la posmodernidad, Oscar Del Barco añade en “La ilusión posmoderna” que el escenario posmoderno se constituye para representar paradójicamente un orden confuso, lo imposible de ordenar, se trata de una realidad irreal, lo no sublime a una teoría unívoca (194). Es una etapa de tránsito que articula lo pasado con lo que vendrá. La posmodernidad es una nominación

que es cuestionada por otras nominaciones que representan una masa social ordenada por técnicas. Por eso, la misma palabra de posmodernidad carece de una consistencia (195). Se trata de una destrucción nulificante de la técnica que instala una intención perversa (196). Lo posmoderno puede aparecer como un armazón de formas, recurso de desparpajo frente a cualquier tipo de realidad donde no hay reglas para el escritor o artista (199). Es una época capitalista donde se instala fundamentalmente la velocidad y lo efímero. Se entiende, entonces, que para Del Barco la posmodernidad postula lo que no se puede ordenar por técnicas definidas, y eso es precisamente lo que caracteriza, hasta cierto punto, a las técnicas utilizadas por los cronistas estudiados en esta disertación.

Con respecto a la aplicación de esas ideas dentro de las crónicas estudiadas, del siglo XX y principios del XXI, la posmodernidad se manifiesta al no buscar: lo armónico, la estabilidad ni la imparcialidad. Al contrario, promueven la desconexión, lo desigual, lo inconsistente, lo indefinido de una verdad, de una historia. Aportan las expresiones de pensamientos sin parámetros. Se caracterizan por la ruptura a los formalismos, por la interrupción de la hegemonía en la literatura y otros campos. No presentan una conexión de estilos, presentan culturas desiguales en conjunción, que sin querer o queriendo, se revelan en contra de identidades culturales unívocas. Por eso, esas obras de Salcedo Ramos, Villoro y Caparrós son inconsistentes y posmodernas (en cuanto

a temas, géneros y estilos) ya que rompen tradiciones al modificar la manera en cómo se legitima el conocimiento.

## **0.5 Resumen de capítulo 1**

Este capítulo, enfocado a Alberto Salcedo Ramos, tiene dos propósitos principales: evidenciar los distintos recursos literarios-periodísticos que utiliza el autor para componer sus crónicas que, considero, tienen un nuevo rostro por la combinación de estéticas, géneros, temas; y establecer que los recursos del autor son un puente directo para manifestar historias, personas, lugares y situaciones de Colombia, y en menor grado de otros países latinoamericanos. Esos objetivos son relevantes porque ayudan al entendimiento de la evolución abrupta que ha tenido el género de la crónica a partir de la década de los sesentas del siglo pasado y que reflejan particularidades posmodernas. También ayudan al engrosamiento de conocimiento y memoria de diversas situaciones del presente. Por su parte, Salcedo Ramos es considerado, por algunos, como el cronista más destacado de Colombia. Entre sus principales obras se encuentran: *De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho y otras crónicas* (1999), *El oro y la oscuridad. La vida gloriosa y trágica de Kid Pambelé* (2005) y *Los ángeles de Lupe Pintor* (2015). Por eso, esas cuatro obras son estudiadas en esta disertación. Del libro *De*

*un hombre obligado a levantarse con el pie derecho y otras crónicas*, demuestro cómo Salcedo Ramos evidencia diferentes tipos de violencia que se suscitan en distintos espacios de su país. Indico cómo dota de voz a personas que no ha sido oídas y evita que haya un olvido de la violencia ocurrida. Todo eso lo hace a través de varias perspectivas subjetivas que construyen una hermenéutica de la violencia. Después, en *El oro y la oscuridad. La vida trágica de Kid Pambelé* rastreo cómo el cronista representa a las personas afrocolombianas, su falta de empleos, su limitación de oportunidades y algunos de sus comportamientos. Escudriño cómo se describen estructuras sociales marginadas en el país. Detallo cómo el cronista logra dar su mensaje a través de un retrato perfilado del boxeador Kid Pambelé y cómo la ambigüedad moral y psicológica del deportista son base importante para lograr su cometido. Demuestro que más allá del género del perfil, el autor hace uso de algunas características de la novela en este libro. De *Botellas de naufrago* resalto cómo el cronista compone sus textos cronísticos intercalando diversos géneros literarios: miniensayos y columnas de opinión; y cómo éstos le sirven para resaltar una multitud de temas del Caribe colombiano: cultura popular, personajes nacionales e internacionales de la literatura y espectáculo. De *Los ángeles de Lupe Pintor* examino cómo el autor utiliza el testimonio y el relato de vida para componer sus crónicas; y cómo esos textos pueden reflejar cultura, historia y costumbres de Colombia y otros países.

De manera general, en este capítulo pruebo cómo Salcedo Ramos atiende con igual importancia los espacios urbanos y rurales de su país para trazar diversos comportamientos sociales, políticos, económicos y culturales. No conforme con eso, representa situaciones, personas y problemáticas de otros países latinoamericanos a través de diferentes estrategias literarias que él mismo ha creado y también a través de la añadidura de pericias literarias heredadas de otros cronistas. Manifiesto cómo el autor recurre a menudo a la entrevista para dar a conocer un gran número de voces de testigos oficiales y no oficiales; cómo emplea dentro de sus crónicas diversos géneros para fotografiar la realidad colombiana: el testimonio, el perfil, la novela, el miniensayo, el relato de vida, etc. Expongo la utilización de numerosos temas que van desde boxeadores, equipos de fútbol, homosexuales, paramilitares, espíritus, hombres con poderes, geografía y violencia colombiana para retratar con mayor exactitud los elementos menos visibles de su país. De esa manera, se demuestra que la crónica permite múltiples pericias literarias, periodísticas, temáticas y estilísticas, gracias a influencias posmodernas. De esta forma, el capítulo contribuye al entendimiento de las raíces y desarrollo de la crónica, por parte de estudiantes, estudiosos y otros lectores de la literatura contemporánea.

## 0.6 Resumen de capítulo 2

Este capítulo dedicado a Juan Villoro tiene como propósitos: destacar las destrezas literarias utilizadas por el autor para componer sus crónicas y analizar cómo esas pericias ayudan a resaltar realidades, personas y problemáticas del México contemporáneo y de otros países.<sup>5</sup> Mis propósitos son significativos para entender que estamos ante un género ecléctico y que probablemente ahora está en su máximo esplendor porque hace uso de muchos artificios literarios. Los libros de crónicas que analizo son *Palmeras de la brisa rápida* (1989), *Los once de la tribu* (1995), *Dios es redondo* (2006) y *8.8: El miedo en el espejo* (2010). Otros libros importantes, de Villoro, son *Safari accidental* (2005) y *Espejo retrovisor* (2013).<sup>6</sup> Demuestro que *Palmeras de la brisa rápida* es un libro abarcador porque a través del género de crónica de viaje, Villoro escruta topografías, personas, costumbres, cenotes, playas, haciendas y situaciones de varios pueblos, ciudades y sitios arqueológicos de Yucatán. Señalo cómo el autor se apoya en la evocación de los trabajos de varios estudiosos de Yucatán como John Llyon Stephens, Eric S. Thompson y Richard Luxton para dar información bien documentada. El autor,

---

<sup>5</sup> Juan Villoro se distingue por sus variadas facetas como traductor, editor, cuentista, cronista y narrador. Nació en la Ciudad de México en 1956. Ha sido condecorado numerosas veces por su carrera como novelista y periodista. Ha obtenido innumerables premios por su trayectoria periodística, entre ellos: el Xavier Villaurrutia, el Mazatlán, el Jorge Herralde, el Vázquez Montalbán, el Antonin Artaud, el Internacional de Periodismo Rey de España, el José Donoso, el Jorge Ibarguengoitia. Fue condecorado en el Homenaje Nacional de Periodismo Cultural “Fernando Benítez” de la FIL (Feria Internacional del Libro) en Guadalajara en 2013. Sus crónicas aparecen en numerosas antologías actuales.

<sup>6</sup> En esta tesis he decidido no analizar *Safari accidental* ni *Espejo retrovisor* porque algunas crónicas, de ambos libros, aparecen publicadas en libros que si se estudian en esta disertación.

utiliza información recabada por sí mismo y por otros matizándola artísticamente al combinar varios géneros literarios en su escritura cronística. Después, de *Los once de la tribu*, evidencio cómo Villoro combina temas disimiles que van desde escritores de la talla de Günter Grass, ganador del premio Nobel de literatura, del escritor mexicano Sergio Pitol hasta personas del cine o el espectáculo como la actriz Jane Fonda y el cantante Mick Jagger. Es decir, se manifiesta la coordinación de temas populares y de alta cultura, y la armonización coherente de temas puramente mexicanos con otros que no tienen nada que ver con ese país a través del análisis de recursos narrativos de la crónica de viaje y la novela. Posteriormente, en mi análisis de *Dios es redondo*, examino cómo Villoro combina en sus crónicas de fútbol diversos temas: equipos como el Real Madrid y el Barcelona, de jugadores como Jorge Valdano y Diego Armando Maradona, de cronistas como Osvaldo Soriano y Eduardo Galeano, de diferentes Mundiales como el de Francia 98 y Corea-Japón 2002. Con esa información, el cronista crea un expediente de distintos temas que se sucintan en el mundo futbolero que tienen que ver con lo político, lo económico, lo cultural y lo deportivo a través del género de la crónica deportiva en combinación con el ensayo. Después, del libro *8.8: El miedo en el espejo*, analizo la narración de diversos movimientos telúricos de la Ciudad de México y Santiago de Chile. En mi análisis de este libro, examino el aprovechamiento del escritor para archivar las degeneraciones de los espacios urbanos de ambas ciudades, los menoscabos psicológicos que sintió él y las

personas que vivieron los terremotos. Muestro la precisión de Villoro para presentar su información auxiliado por una crónica compuesta de testimonios y de elementos de ficción.

En el capítulo, evidencio el enfoque de Villoro para representar diversos asuntos tales como la economía, la política, la cultura, la sociedad, el gobierno de distintos espacios urbanos y rurales de México y otros países. Manifiesto la diversidad de recursos literarios, que utiliza el escritor en sus crónicas, entre las cuales se destacan la novela, el cuento, el testimonio, la entrevista, la biografía, el ensayo porque Villoro no se deja gobernar por categorías narrativas fijas, ya que está influido por ideas posmodernas. Con todo eso, el capítulo tiene el efecto de guía porque ayuda al entendimiento de qué es y cómo se escribe la crónica actual. También ayuda a la comprensión de que este género ha adquirido grandes renovaciones literarias por medio de artificios posmodernos y que es ideal para evitar el olvido de acontecimientos del presente.

### **0.7 Resumen de capítulo 3**

Este capítulo tiene dos objetivos principales: analizar a grandes rasgos cómo Martín Caparrós entrega crónicas intelectuales que son difíciles de catalogar por las distintas constituciones de géneros y estilos literarios que existen dentro y

anexas a ellas; examinar cómo esas crónicas facilitan el entendimiento de situaciones culturales, tales como la pobreza, la identidad, el fanatismo, el racismo, la inseguridad en la Argentina y otros países. Argumento que estos objetivos son relevantes porque muestran cómo Caparrós compone crónicas que documentan realidades de esta época; además, muestran que ésta es una literatura posmoderna al no tener límites de género, de estilo, de temas y de formas dentro de las crónicas. Estos dos cometidos se llevan a cabo a través del análisis de *Larga distancia* (1992), *Boquita* (2004), *El interior* (2006) y *Lacrónica* (2015). Específicamente, de *Larga distancia* indico por qué los textos del libro pueden ser catalogados como crónicas comunes, crónicas putativas, crónicas con ficción y cuentos. Demuestro que esas construcciones genéricas permiten que el autor refleje diversas realidades económicas, políticas, culturales e históricas de diversas ciudades en China, Bolivia, Haití, Argentina y otros países. Posteriormente, de *Boquita* analizo las distintas maneras que utiliza Caparrós para componer su crónica futbolera, en las cuales destacan: el registro de la historia-oral-mítica y canciones interpretadas por los hinchas en las tribunas de los espectadores. El autor centra la importancia del fútbol de Boca Junior en Buenos Aires y en la Argentina para conocer sociedades e identidades. Después, en *Del interior*, examino los mecanismos etnográficos y literarios que utiliza el autor para representar las riquezas socioculturales de la Argentina contemporánea, específicamente de pueblos aislados que han sido poco estudiados. Explico que a

pesar de que la crónica parece simple, el autor agrega complejidad literaria cuando incorpora pequeños poemas cronísticos y digresiones que son comunes en el cuento. Al final, analizo de *Lacrónica* las emociones de los personajes y del mismo Caparrós (dolor, miedo, repugnancia, horror, melancolía) para manifestar que a partir de allí se pueden representar simbologías de contextos sociales y culturales.

Así, se entiende que Caparrós utiliza recursos canónicos y no canónicos que se acoplan a los linderos posmodernos y que sus libros son poco similares entre sí, en cuanto a los usos de recursos literarios, estilísticos y simbólicos. Se halla a un autor que pega, que reacciona, que usa el pastiche genérico para escribir y contar sobre realidades importantes de la actualidad.

## **0.8 Conclusiones**

En esta disertación concluyo que las crónicas de Alberto Salcedo Ramos, Juan Villoro y Marín Caparrós son literatura insurrecta porque permiten mostrar una realidad tangible y multifacética haciendo uso de cualquier estrategia literaria, periodística, estilística e imaginativa que deseen usar. La escritura de esos tres cronistas está redactada con una vehemencia posmoderna por la combinación de diversas tradiciones discursivas heterogéneas, de fragmentaciones, de retorcimientos y de una divergente consolidación de formas literarias. Los tres

cronistas escriben de manera impar e irreplicable porque reinventan estilos en cada uno de sus libros.

Específicamente, deduzco que las crónicas de Salcedo Ramos se enfocan en retratar Colombia a través de diversos estilos literarios. Por ejemplo, en el libro *De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho* se describen varias formas de violencia a partir de la subjetividad: del “yo cronista”, del narrador y de los testigos. Posteriormente, en *El oro y la oscuridad*, se combinan características de la novela, del perfil y de la crónica para acentuar tópicos de los afrocolombianos y la descripción del boxeador Kid Pambelé. Después, el libro *Botellas de naufrago* está compuesto por un orden laberíntico de minicrónicas, miniensayos y artículos de opinión, y cuya estructura multigenérica representa a Colombia y a personas de otros países. En *Los ángeles de Lupe Pintor*, Salcedo Ramos utiliza en sus crónicas, el testimonio y el relato de vida. Por lo tanto, los cuatro libros analizados son distintos en esencia y todos ellos ayudan a la comprensión de la realidad. A diferencia de Villoro y Caparrós, Salcedo Ramos dota de voz, con mayor efusión, a los seres que pueblan sus crónicas y de esa manera permite rastrear a las personas/personajes en el mundo real en caso de que así lo desee el lector. Es decir, sus testigos son fáciles de identificar.

De Villoro concluyo que esgrime un gran número de recursos literarios en sus crónicas. Por ejemplo, en *Palmeras de la brisa rápida* el autor emplea la crónica de viajes aunada con características típicas de la novela. Después, con el

libro de crónicas *Los once de la tribu*, combina un yo subjetivo con un yo autobiográfico. En *Dios es redondo*, el autor plantea diferentes tópicos del fútbol a través del género de la crónica fusionada con el ensayo. Posteriormente, en 8.8: *El miedo en el espejo*, Villoro representa una crónica compuesta de testimonios y de elementos cercanos a la ficción. Por ende, es factible señalar que el autor tiene una pluma postmoderna, por la ruptura, discontinuidad y heterogeneidad de géneros, de temas y estilos. A diferencia de Caparrós y Salcedo Ramos, Villoro utiliza con mayor intensidad elementos que tienen que ver con la ficción y emplea el yo autobiográfico con mayor ímpetu que los otros dos cronistas. El resultado de esas técnicas son crónicas que muestran realidades inconfundibles.

Respecto a Caparrós, concluyo que casi siempre se enfoca en dibujar de manera extenuante su país, la Argentina. Al igual que los otros dos cronistas también este autor utiliza un gran número de recursos literarios disímiles. Por ejemplo, en *Larga distancia*, logra construir un retablo genérico dispar que oscila entre crónicas comunes, crónicas con ficción, crónicas putativas y cuentos. En *Boquita*, el autor representa parte de la identidad cultural de la Argentina futbolera, a través de una crónica que construye con canciones y con historias-orales-míticas que pertenecen al equipo futbolero, Boca. Posteriormente, en *El interior*, Caparrós detalla la Argentina contemporánea a través de una crónica que a veces aparece de manera poetizada y otras con formato de cuento. Respecto a *Lacrónica*, el autor manifiesta diversas simbologías culturales y sociales de

Latinoamérica y otros países a través de las emociones de los personajes. Sin embargo, a diferencia de Salcedo Ramos y Villoro, Caparrós se extiende mucho más en el estudio de múltiples países del globo terráqueo, por eso sus crónicas son más internacionales temáticamente.

De manera general, concluyo que las crónicas estudiadas en esta disertación, ejercen hibridez de géneros, de temas, de forma, de símbolos y de estilos. Esas características las une y las hace compartir rasgos posmodernos, pero paradójicamente, esas mismas características las hace muy diferentes. En esencia, los tres cronistas son distintos, Villoro utiliza con mayor frecuencia elementos de la ficción, mientras que Salcedo Ramos acude a diversas voces testimoniales para componer sus crónicas y Caparrós se enfoca más en describir identidades culturales con artilugios literarios bien pensados. También, el ADN del “yo cronista” es distinto en cada uno de ellos. En Villoro, muchas de las veces, aparece un yo autobiográfico que hace énfasis a sus propias vivencias, mientras que Salcedo Ramos y Martín Caparrós recurren, con mayor asiduidad, al “yo cronista” testigo directo que narra lo que vio, lo que sintió y lo que le dijeron. De manera particular, el yo de Caparrós no tiene tapujos en expresar su sentir ante lo que ve. Así se demuestra que los tres recurren a un “yo cronista” con esencias distintas. Además, argumento que este tipo de literatura puede fusionarse cautelosamente con la literatura de ficción y con la literatura de no ficción según el antojo del cronista; y que sin importar la afiliación que se escoja siempre se

consolidará como un retrato que representa realidades del presente. Por último, vaticino que eventualmente esta literatura seguirá consolidándose de tal forma que podrá adquirir un solo nombre genérico. Dejará de tener diferentes apelativos que oscilan entre: crónica, literatura de lo real, periodismo narrativo, literatura de no ficción y/o literaturalización del periodismo porque conforme pasa el tiempo, esta literatura es más estudiada y hay más intelectuales interesados en escribirla. Por ende, mi proyección es que la crónica comenzará a estudiarse con mayor ahínco en la academia ya que cumplen con la función humanística de documentar vidas y costumbres que se quedaron fuera de la historia tradicional.

## **CAPÍTULO 1: La posmodernidad en las obras de Alberto**

### **Salcedo Ramos: géneros y estilos eclécticos**

#### **1.1 Espacios violentos: La subjetividad como elemento intrínseco**

##### **en las crónicas de Salcedo Ramos**

Yo no puedo ir más allá de los límites que  
marcan la experiencia,  
y la experiencia es mi experiencia.  
De esto se deduce que nada existe más allá del yo.  
Francisco Heriberto Bradley

El libro *De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho y otras crónicas* de Alberto Salcedo Ramos es reeditado y publicado en 2015 por la editorial Aguilar.<sup>7</sup> El libro está compuesto por 16 crónicas y un prólogo que se escriben en un periodo de 18 años que comienza en 1995 y termina en 2013. Los temas que aparecen son variados, a saber: prostitución, infraestructura vial inadecuada, servicios médicos inadecuados, fútbol, economía, política, vivienda, variedades lingüísticas, amor, drogadicción y violencia. A pesar de la variedad de temáticas, los objetivos en estas páginas son: 1) analizar la violencia rural y urbana a través de la técnica del testimonio; 2) ejemplificar que Salcedo Ramos utiliza varias fórmulas subjetivas para exponer la violencia de la sociedad colombiana desde perspectivas posmodernas que admiten múltiples patrones de racionalidad (una voz directa del cronista, un álter ego “el periodista”, un narrador omnisciente y diferentes voces de los declarantes).<sup>8</sup>

El tema de la violencia que aparece en las crónicas de Salcedo Ramos emite una representación intelectual de su gravedad y sus consecuencias en

---

<sup>7</sup> El libro *De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho y otras crónicas* es publicado por primera vez en 1999 por la editorial Ediciones Aurora.

<sup>8</sup> Los estudios a las crónicas de Salcedo Ramos son los siguientes: *La crónica latinoamericana actual: lo maravilloso real. Análisis del periodismo narrativo de Alberto Salcedo Ramos* (2016), de Andrés Alexander Puerta Molina; *Paisajes del horrorismo en la Colombia rural del siglo XXI: Erika Diettes, Evelio Rosero, Alberto Salcedo Ramos* (2016), de Luisa Fernanda Quiroga; “Las minas quiebrapatatas: la crónica ‘un país de mutilados’ de Alberto Salcedo Ramos”, de Ana Chehin; “Tendencias del periodismo narrativo actual: Las nuevas formas de contar historias en revistas y cronistas latinoamericanos de hoy”, de Mariana Bonano; *Croniqueñas: La crónica del caribe colombiano, 1948-2011* (2011) de Bertha Marrugo; “Bajo el acecho de Cronos”, de Carlos Correa Soto y Lina Mondragón. Sin embargo, no he incluido a todos esos estudiosos, en este capítulo, porque no todos tienen relación directa con mis temas analizados.

Colombia. Evidentemente ese tema no ha quedado de lado en el libro porque en Colombia se exacerbó la violencia a finales de la década de los ochentas ya que hubo un alojamiento de la violencia desde el ámbito político hacia los carteles de narcotráfico. Es decir, toda la sociedad colombiana experimentó un alto grado de violencia y dejó de ser un suceso exclusivamente político (Von der Walde 27, Cartagena Nuñez 4). El impacto de fenómenos violentos se sintió en casi todas las esferas municipales a diferentes niveles (Pecaut 892). Tal situación todavía se manifestó fuertemente en los inicios de la década del presente siglo en contra de campesinos inofensivos, docentes, dirigentes sindicales, corresponsales de noticieros, políticos, habitantes de barrios proletarios, comunidades afrocolombianas e indígenas. Otros abandonaron el país al verse amenazados de muerte (Sánchez 120). Por ello, el problema se ha plasmado en películas, en testimonios, en novelas y por supuesto en las crónicas de Salcedo Ramos.

La crónica se presta para manifestar el tema de la violencia con facilidad porque es un género que es escrito por intelectuales con el propósito de representar fenómenos contemporáneos. Es el vehículo entre la oralidad y la escritura, vida diaria y métodos de escritura y tránsito discursivo (Poblete, La crónica 118). Similar a la novela, la crónica tiene una “temporalidad, representación y recepción” (119). La crónica es, entonces, donde se articula y bosqueja la vida cotidiana, los movimientos sociales, culturales y violentos.

Aunado a Poblete, Susana Rotker sostiene que la crónica es donde se pronuncia “el idioma de las cifras” desde una perspectiva de la violencia urbana. Rotker escribe en “Ciudades escritas por la violencia” que el sentimiento del miedo y el dolor suelen ser inexpresables; sin embargo, hay espacios donde esos sentimientos son cotidianos. Explica que una forma de expresar el miedo que surge de la violencia social es a través del espacio de las ciudades que aparecen en los textos. Las crónicas de la violencia son entonces “una narrativa performativa” que utiliza códigos para contar lo que los especialistas “(sociólogos, criminólogos, antropólogos culturales)” no cuentan sobre la violencia urbana. En las crónicas de la violencia se les da la voz a quienes usualmente no la tienen, expone y castiga denuncias que el aparato estatal omite (11). Suple los datos y registros de la violencia que el sistema de los países latinoamericanos omite (12). Entonces, el cronista se basa en información dada por la prensa, informes de opinión, investigaciones especializadas y en alegatos de las víctimas para componer sus textos que describen la violencia. Al respecto, Alberto Camacho-Eastman explica en “Violencia urbana en América Latina y el Caribe: dimensiones, explicaciones, acciones” el término de la violencia de la siguiente manera: “*Violencia* es una acción intencional del uso de la fuerza o del poder y por la cual una o más personas producen daño físico, mental (psicológico), sexual o en su libertad de movimiento o la muerte a otra u otras personas, o a sí mismas...” (44). En este escenario es comprensible, como bien lo menciona Susana Rotker en *Bravo*

*pueblo: poder, utopía y violencia*, que la crónica haya experimentado un estallido en los últimos años del siglo XX para denotar espacios de penuria y de violencia (167). Explotación temática y retórica, sobre la violencia, que evidentemente toma Salcedo Ramos para exponer espacios colombianos, urbanos y rurales, sumidos en marginalidad y violencia física-mental. El cronista a diferencia de lo establecido por Rotker en “Ciudades escritas por la violencia”, no solamente describe espacios violentos de las grandes ciudades, sino también de espacios rurales.

A pesar de que las crónicas del libro *De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho* no se escribieron de un tirón, muchas de ellas están unidas por el tema de la violencia que aparece en las ciudades y pueblos descritos. La violencia aparece de distintas formas para dibujar espacios en desafuero. Está representada por varias voces subjetivas: del cronista Salcedo Ramos, de la voz de un periodista que es el áter ego del cronista y de la de muchos testigos que testifican sobre la violencia. Por lo tanto, Salcedo Ramos representa espacios urbanos y rurales llenos de violencia similares a los que han descrito otros cronistas, como es el caso de José Roberto Duque y José Navia. Sin embargo, a diferencia de Duque, Salcedo Ramos no escribe textos fragmentados con tanta vehemencia. Se enfoca en narrar voces paradigmáticas que denuncian de manera indirecta a las instituciones gubernamentales y que además sirven para verificar los hechos relatados. Es decir, lo narrado es un discurso que explica una realidad

social con personajes/personas epistémicas que se expresan por sí mismas y por medio del cronista de manera subjetiva.

En varias de las crónicas que conforman el libro, aparece representada la violencia colombiana en diferentes niveles y modalidades, en espacios rurales y urbanos, pero siempre ligada a otros temas. Por ejemplo, en “El gol que costó un muerto”, el fútbol, tema típico en las crónicas y que tienen como máximos exponentes a Martín Caparrós y Juan Villoro, aparece en cierta medida velado por Salcedo Ramos. El cronista le da un toque distinto al fútbol porque por medio de este deporte retrata el fenómeno de la violencia que caracteriza a Colombia. Como bien lo menciona el título de la crónica, un simple gol de un partido fue suficiente motivo para provocar el asesinato de un futbolista derrotado. En esta crónica Salcedo Ramos menciona algunos barrios de Medellín que se destacan por sus profundas contrariedades de violencia y de pobreza: Andalucía, La Francia, Zamora, El Popular Uno, El Popular Dos, La Isla y Castilla. El cronista recorre los barrios de Zamora, Lovaina y Villa del Socorro para retratar una barbarie popular y un salvajismo intenso a través de secuestros, de “¡Muertes bobas!”, de esquinas de travestidos y prostitutas, de cementerios repletos de cadáveres eliminados por medios violentos y de mausoleos elegantes pertenecientes a sicarios muertos. También hace un recorrido por esos barrios para representar el color local de la violencia de Medellín y explica: “Barrios todos con agudos problemas sociales, como el desempleo, la miseria y la

violencia. En muchos casos, la vida no tenía valor sino precio: en las esquinas se negociaba la muerte de alguien, se hablaba de borrar a *algún* fulano incómodo” (Salcedo Ramos 65). Además de la descripción de los barrios, también hay un enfoque en la paradoja que cambió la vida de uno de sus habitantes, William Blandón, ya que el fútbol que es sinónimo de fiesta ha sido también excusa para engendrar violencia hacia él y otros. Blandón testimonia sobre la violencia lo siguiente: “A los pocos días de mi desgracia los apostadores mataron, aquí mismo en Medellín, a un árbitro profesional, dizque porque se había manejado mal en un partido decisivo de la final del fútbol colombiano. Aquí han secuestrado árbitros, han amenazado jugadores” (60). Entonces, en “El gol que costó un muerto”, el tema del fútbol es secundario porque el objetivo no es el deporte, sino reconstruir las formas de la violencia basada en testimonios, acciones y reflexiones subjetivas de los personajes y del cronista. De esa manera, el cronista logra evidenciar sucesos de su país que intelectuales pertenecientes a otros rubros de estudio no mencionan.

Desde otra perspectiva, Salcedo Ramos también escoge subjetivamente qué tipos de violencia quiere representar en su libro. Por eso fusiona la violencia actual con la ocurrida durante los principios del siglo XX. Por ejemplo, en “El olor del plátano verde” narra sobre la producción del banano durante la época de la multinacional United Fruit Company en Sevilla, municipio de Magdalena. Sin embargo, el tema del banano se mezcla con la matanza de los líderes sindicalistas,

jornaleros y ciudadanos ocurrida el seis de diciembre de 1928. En la crónica se señala y se critica que de la masacre, solamente hay múltiples especulaciones, visiones y relatos pero que no se sabe a ciencia cierta lo ocurrido porque no hay una historia oficial que lo relate: “Sin perspectiva, sin rigor, cada quien propagaba su propia versión de la matanza. Muy pronto fue imposible distinguir entre la realidad y la imaginación, y al final nadie supo –nadie sabe– cuánta sangre corrió de verdad ni cuánta corrió de mentira” (101). Se menciona que gracias a la ficción de los novelistas García Márquez en *Cien años de soledad* y Álvaro Cepeda Samudio en *La casa grande* hay memoria de lo ocurrido: “Pifados los historiadores, fueron los novelistas los encargados de construir la memoria” (101). Por lo tanto, Salcedo Ramos retrata subjetivamente la violencia que sufrieron los habitantes de Sevilla en 1928 para que no se olvide lo ocurrido y también subjetivamente escoge qué tipo de violencia representar a través de sus narraciones. Tales actos (subjetivos) permiten que el cronista aborde un tipo de memoria histórica en unión a otra memoria del presente para conformar mapas o códigos claros de la sociedad colombiana en términos de la violencia a través del tiempo.

Por otra parte, también las afirmaciones de los declarantes son subjetivas y a través de ellas se puede mostrar realidades de la violencia y construir crónicas con información que describe la sociedad actual. Por ejemplo, en “Por favor, ni siquiera orquídeas” se describe lo importante de la industria de las flores para el

amor, la agronomía y la economía colombiana, pero inesperadamente hay un vuelco repentino al tema de la violencia. Allí aparece la declaración de Carlos Jirsa Jovanovich quien es un habitante del municipio de Cajicá; él menciona de una forma moralista que a Colombia le conviene tener gente positiva y/o cursi comprando flores por amor y no tener gente agresiva porque el país ya tiene suficientes problemas graves de violencia: “Una persona que en medio de los problemas graves de violencia de Colombia todavía se acuerda de llevar una rosa y poner una serenata es una persona positiva. Tienen que acabar con los agresivos, no con los cursis, que son un verdadero patrimonio de la humanidad” (95). Posteriormente asevera: “–Es mejor, le repito, especular con la industria del amor que especular con la industria de la guerra” (96). De esas declaraciones se desprende que Jirsa Jovanovich se expresa subjetivamente, varias veces, y da su propia fórmula para terminar con la violencia de Colombia. Asimismo, Salcedo Ramos utiliza las declaraciones subjetivas, de sus personajes, para describir un tema de interés general en su país.

Inclusive, en otras crónicas, las personas que atestiguan justifican la violencia desde una perspectiva subjetiva. Por ejemplo en “Un réquiem por la lucha libre” un testigo llamado Ismael Ayala explica que las golpizas entre los luchadores no son perjudiciales para los niños que acuden a verlas porque a través de ellas se libera la brutalidad: “Al contrario, dice, el efecto es curativo. Se trata de liberar en los coliseos toda la energía brutal que sea posible, para comportarse

después, en la vida corriente de todos los días, como un ciudadano tolerante” (Salcedo Ramos 192). Posteriormente, en “El peso de la derrota” se conjuga el tema del deporte y la educación con la violencia. Allí Víctor Peralta, boxeador de profesión, menciona que durante su niñez le cobraba a sus compañeros de colegio para golpear a sus enemigos. Sin embargo, Peralta se justifica diciendo que él golpeaba a los demás niños para obtener dinero y comprar útiles escolares y comida:

Los chicos timoratos que no se atrevían a plantarse firmes ante el compañero que los subyugaba lo buscaban a él para que les resolviera el problema. Peralta les cobraba 500 pesos, que en el Colegio Fe y Alegría eran toda una fortuna: alcanzaban para comprar una bolsa de chitos, una de manimotos, un paquete de galletas de soda, dos mortadelas sueltas y un yogur. (199)

Entonces siguiendo las ideas de Juan Poblote, ya mencionadas, las crónicas que abordan el tema de la violencia le sirven a Salcedo Ramos para expresar una vida diaria donde reina la barbarie, a veces agravada por la falta de recursos económicos y opciones de mejora. Similar a lo establecido por Rotker, esta escritura de Salcedo Ramos sirve para articular el miedo que surge de la violencia social de las ciudades. Es una literatura que puede ser leída como una prueba directa de un estado fallido ante la impunidad de los delitos o como un código para expresar lo que especialistas en el tema de la violencia evitan decir. Esas

crónicas pueden ser interpretadas como consejos, en pequeña medida, para evitar que ocurra la violencia en el futuro y como la hermenéutica que facilita el entendimiento de los aspectos ontológicos producidos o constituidos por la violencia. Son relaciones exegéticas que sirven para nombrar lo que otros no pueden nombrar y para crear un arte que represente la violencia contemporánea a través de códigos subjetivos.

Con todos esos ejemplos es factible decir que Salcedo Ramos utiliza una variada gama temática, pero eventualmente muchos de sus tópicos se tornan en ejemplos de atropellos y vesanias. Otras veces, el cronista narra sobre acciones convenientes para evitar tropelías como es el simple acto de comprar flores. Describe actos transgresores que fungen como símbolos de memoria como es la matanza de 1928 en Sevilla, Magdalena. En otras crónicas se ejemplifica cómo acciones transgresoras son aprendidas desde la niñez. También aparecen testigos que justifican irónicamente la violencia como recurso de mejora de vida. Por ende, el tema de la violencia es el tema que más sobresale del libro con el propósito de crear conciencia o entendimiento de una realidad colombiana.

Por otro lado, el tema de la violencia es expresado en *De un hombre obligado* por varios mecanismos subjetivos posmodernos que no consienten una sola interpretación de la realidad, por el contrario, siguen una arquitectura ecléctica. El primer elemento subjetivo se expresa por medio de la voz directa del cronista, es decir, aparece un yo que se expresa de manera subjetiva. Otras veces

aparece la subjetividad indirecta por medio de la voz de “el periodista” que se puede interpretar como otra autorepresentación del yo, Salcedo Ramos. El tercer artilugio subjetivo aparece por la decisión del autor para decidir cómo y cuándo incluir a personajes-testigos e información en lo que escribe.

Desde una perspectiva de técnica de género, es común en las crónicas latinoamericanas escritas en los siglos XX y XXI que aparezca la voz directa (en primera persona) del autor con el propósito de servir de testigo de las cosas que describe y para manifestar su propio punto de vista.<sup>9</sup> Esa técnica, desde mi visión, es una de las más importantes en este tipo de literatura de no ficción (utilizada también por Juan Villoro, Martín Caparrós, Leila Guerriero, Julio Villanueva Chang, Mario Jursich Durán, por dar algunos ejemplos).<sup>10</sup> En lo que respecta a este libro, aparece la voz subjetiva de Salcedo Ramos de varias maneras. Aparece

---

<sup>9</sup> A diferencia de otros géneros literarios donde predomina la muerte del autor, como bien lo dijo Roland Barthes, en las crónicas analizadas a lo largo de esta tesis pasa lo contrario porque la inclusión de la primera persona que refiere directamente al autor, sí es permisible. Para más información del tema, véase el artículo de Valeria Añón “Crónica urbana, subjetividades y representación: a propósito de *Los rituales del caos* de Carlos Monsiváis” y el libro de Fernando Blanco y Juan Poblete, titulado *Desdén al infortunio: sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*.

<sup>10</sup> Sobre el tema de la subjetividad, Martín Caparrós menciona que: “Es casi obvio: todo texto (aunque no lo demuestre) está en primera persona. Todo texto, digo está escrito por alguien, es necesariamente una visión subjetiva de un objeto narrado, un enredo, una conversación, un drama” (610). Por otro lado, Julio Villanueva Chang explica sobre la subjetividad lo siguiente: “Un cronista cuenta cualquier historia también desde la subjetividad, o desde un consenso de subjetividades... Alguien recordaba que una de las paradojas del gusto de las masas es su amor por lo individual. «La noticia ha dejado de ser objetiva para volverse individual. O mejor dicho: las noticias mejor contadas son aquellas que revelan, a través de la experiencia de una sola persona, todo lo que hace falta saber», dice Tomás Eloy Martínez” (595). Boris Muñoz percibe la subjetividad en combinación con una colectividad: “Creo que la crónica necesita conjugar la mirada subjetiva con una experiencia transubjetiva y en ese sentido, una experiencia colectiva. Su importancia debe trascender lo meramente subjetivo y conectarse, por algún lado que a veces resulta ser un ángulo imprevisto, con un interés colectivo” (631).

representada a través de dos voces: el de un yo y a través del áter ego “el periodista”. “El periodista” está presente en muchas de las crónicas, su propósito es entrevistar a los demás personajes/personas, pero su voz no aparece siempre de manera directa, sino indirecta a través de la voz del narrador omnisciente que conoce y manifiesta sus pensamientos y sus sentimientos. Entonces, las expresiones subjetivas de “el periodista” son complejas porque van acompañadas, muchas veces, de un narrador. Por ejemplo, en “Un colombiano suelto en la Casa Blanca” el narrador explica que “el periodista” no entiende al entrevistado porque no lo puede escuchar: “A continuación, colocando la mano derecha en forma de bocina, dice algo en un tono tan bajo que el periodista no entiende. –Perdón, no le entendí, don Argenil” (Salcedo Ramos 137). Posteriormente en “Amores de última página” el narrador aclara que “el periodista” no entiende el lenguaje del protagonista: “Julio, entretanto, permanece en silencio, como si no se percatara de que el periodista necesita un guía semántico que le aclare palabras como *paniquera, quiñar y chumbimba*” (206). El narrador revela los sentimientos de “el periodista”: “No se atreve, sin embargo, a pedir ayuda lingüística, aferrado a su temor de que una pregunta en este sentido, producto de su ignorancia, sea interpretada como una afrenta elitista a la marginalidad” (210). Asimismo, en esta crónica se encuentra un ejemplo concreto donde el narrador afirma que la pregunta que “el periodista” hace al entrevistado es “pendeja”:

Como el periodista no le presta atención, un rato después Julio insiste: “¡Está embalado, hermano! Yo lo conozco. Tenemos que irnos”. –Qué es lo que más le gusta y qué lo que más le disgusta de una mujer? Que hay una nueva pregunta, y además pendeja, después de su advertencia, parece sacar de quicio a Julio, quien suspira con impaciencia. (258)

En esa cita el narrador juzga y critica al periodista de la misma forma que el periodista juzga a sus entrevistados. Por consiguiente, es a través de los comentarios del narrador que se puede conocer al periodista. Además, con estos ejemplos se puede aseverar que la escritura del libro es compleja porque la subjetividad del escritor no aparece de manera simple, sino a través de un yo, de un áter ego del yo y un narrador que conoce todo. Esas tres formas identitarias no dañan la credibilidad del tema principal que se exhibe, contrariamente, permiten que el cronista pueda explicar con profundidad sus argumentos. Sin embargo, esas identidades lo alejan de la gloria directa que le da la inclusión de su propio nombre en el texto. Por otro lado, recuerda a la narración “autodiegética” que identifica la identidad del narrador y del personaje principal como una sola, y que comúnmente es utilizada en obras de ficción.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Véase el artículo de “El pacto autobiográfico” de Lejeune Philippe que explica que cuando se habla de la identidad del narrador y el personaje principal como una sola, en una autobiografía, a través de la primera persona entonces podría llamarsele narración autodiegética ( 48-49). Con ello consigue demostrar la complejidad de los distintos modelos autobiográficos.

El que Salcedo Ramos utilice al personaje de “el periodista” no es gratuito porque de manera similar lo hicieron algunos nuevos periodistas estadounidenses. Por ejemplo, Norman Mailer incorporó en sus crónicas al personaje “Mailer” para que lo representara y así poder expresarse y hablar de sí mismo:

Another strength of the book (*The Armies of the Night*) is the use of the third-person autobiographical form first popularized by Henry Adams in *The Education of Henry Adams*. The main character becomes not “I” but “Mailer,” a device that successfully takes the edge of what otherwise might seem like an annoying egocentrism. (Wolfe 213)

El uso de un narrador fue incorporado por Mailer movido por los escritos de Truman Capote:

Its subtitle is *History as a Novel, the Novel as History*, and in the following pages one sees how deliberately Mailer, like Capote, has gone about creating the effect of “like a novel.” He uses of the omniscient narrator’s aside the reader creates a quaint, nostalgic and altogether pleasant mood. (212-13)

Por su parte, es factible que Salcedo Ramos se auto-represente a través de “el periodista”, y también a través del “yo” narrador, así ofrece dos perspectivas subjetivas sobre la misma temática. Luis Althusser explica que la subjetividad es única y absoluta para un sujeto que ocupa un lugar único en el centro y alrededor

de él la infinidad de individuos sujetos al sujeto (134-35). En otras palabras, la subjetividad es la construcción de un yo que tiene riesgo de ficcionalizarse, de proyectar su vida y auto-imagen. Es la manera directa de plantear una perspectiva personal, un punto de vista sobre algo; es el relato de sí mismo (Vega Encabo 1-4). Bajtín menciona sobre la subjetividad que es "...un valor biográfico no sólo puede organizar una narración sobre la vida del otro sino que también ordena la vivencia de la vida misma y la narración de la propia vida de uno, este valor puede ser la forma de comprensión, visión y expresión de la propia vida" (134). Esa subjetividad permite abrir nuevos horizontes con diversos ámbitos de posibilidades, significados y sentidos a las acciones (Giaccaglia 76). Al respecto, Salcedo Ramos explica que: "La subjetividad está en el ADN de la crónica latinoamericana...No concede licencia para adular la realidad, ni tampoco para reemplazar datos por figuras literarias, sino tan solo para ejercitar la mirada y para narrar con encanto" (Morales-Rodríguez 152). Por lo tanto, Salcedo Ramos al incluir voces subjetivas se aleja de la "desubjetivación" y esto, según Giorgio Agamben, se activa cuando la sociedad moderna reconoce que un sujeto no tiene poder porque éste es construido por un aparato (22). Entonces, Salcedo Ramos al escribir subjetivamente, desde varias modalidades y niveles, se autoriza a sí mismo para retratar la violencia que se vive en Colombia y permite que sus lectores entiendan la realidad de ese país.

Con lo mencionado, se entiende que el cronista colombiano se erige a sí mismo como un escritor con mucho poder porque tiene la libertad de explicar la información que desee a su manera. Se instituye en un autor autónomo, separado de cualquier estructura política o social en Colombia que pudiera controlarlo ya que tiene la capacidad de desplazarse a través de varios registros subjetivos: un narrador, un periodista, él mismo como cronista y utilizando las voces de muchos testigos. A través de la subjetividad, Salcedo Ramos expresa la violencia que percibe en su país, la realidad en la que le ha tocado vivir y retrata sus sensaciones, su reconocimiento y participación en esa realidad en que vive. Además esa subjetividad permite que los lectores del libro de crónicas descubran cuáles son los sentimientos y opiniones de un “yo” que siente frente a las situaciones que enfrenta. Por ejemplo, en la siguiente cita señala directamente que le fastidian las explicaciones de su entrevistado, el poeta Mario Ochoa: “Le aclaré que su pasado sólo me interesa en la medida en que explica el grave daño que hoy padece. Del resto, prefiero olvidarlo. Y no por moralista, sino porque sus historias de la calle se me antojan muy aburridas” (144). Por lo tanto, la voz subjetiva tiene el trabajo de entrevistar a otros personajes para obtener información, emitir opiniones sobre los entrevistados, hacer notas sobre las entrevistas y a veces expresar monólogos para que el lector entienda mejor lo que narra.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Ayelén Fariña menciona que la entrevista es subjetiva por la eliminación de información que hace el entrevistador: “Como herramienta cualitativa, y debido a su construcción eminentemente dialógica, la entrevista configura un determinado abordaje a la subjetividad, el cual desde un

De manera subjetiva, el cronista escoge las voces de los entrevistados que serán los protagonistas y organiza las experiencias narradas para provocar ciertos efectos. Se enfoca en los sentimientos y en las vivencias de las personas que entrevista para verificar racionalmente el efecto de la violencia. No toma en cuenta solamente números, estadísticas, hechos, como lo haría un historiador o un criminólogo, sino que ahonda en algo mucho más profundo que son los sentimientos de lo vivido por él mismo y sus personajes/personas con el propósito de manifestar conocimientos de una manera no convencional. El siguiente ejemplo sirve para vislumbrar que Salcedo Ramos considera y busca cierta información a su manera, por esa razón hace una pregunta directa a uno de sus entrevistados: “–Si usted tuviera un minuto para decirle algo a la madre de la víctima, ¿qué le diría? ... Yo no tengo vida desde que pasó lo que pasó” (67). Con todos esos ejemplos se facilita decir que la subjetividad le permite al escritor/cronista mostrar dos vertientes de la realidad. La primera es la realidad de un país violento, su cultura, su ética, su política, su sentir. La segunda es su propia realidad a través de su propia experiencia. Reconstruye el diario vivir de él, de otros y de Colombia. Recrea a “Alberto Salcedo Ramos” que puede ser leído como periodista, narrador, cronista y rehace a unos individuos que viven en Colombia y que son parte de una experiencia nacional. Ésos son a veces el reconocimiento de sí mismo y su participación en los sucesos que narra. Por ello,

---

primer momento debe discriminar aquellos elementos pre-científicos (del sentido común) de su elaboración teórica” (87).

creo que más allá de la subjetividad que permite mostrar una realidad tangible de la violencia colombiana, también permite revelar otra realidad simbólica donde reina la creatividad al escribir crónicas de gran artificio estilístico y lingüístico.

En consecuencia, la escritura subjetiva del cronista le permite representar una identidad que va más allá de la representación lingüística, a una que encarna lo tangible, lo material y lo corporal de Colombia de una manera discordante. Esa subjetividad también puede ser concebida a través de los alegatos del autor que representan una identidad colombiana por su condición de persona fiable porque representa sucesos fáciles de verificar. Se aleja así de una condición de cronista putativo del cual es difícil probar lo que dice.<sup>13</sup> Salcedo Ramos es una persona fiable por sus prácticas investigativas y no especulativas. Además, sus alegatos nunca van solos, siempre los acompaña con una serie de testimonios de otras personas reconocibles en la sociedad para validar los sucesos que narra.<sup>14</sup> Así, la subjetividad en sus declaraciones radica en su decisión de escribir sobre temas determinados y actuar en ciertos momentos, reside en su disposición de

---

<sup>13</sup> A mí parecer las crónicas de Salcedo Ramos no pueden ser tildadas como putativas porque su mensaje es legítimo y se apega a la verdad que es fácil de verificar. Las crónicas putativas son aquellas cuya información no se puede verificar: "... a putative chronicle cannot, finally, be accepted as a true account if none of the people, places or events can be tied to an independently verifiable-and public-source" (ctdo. en Gentic 185).

<sup>14</sup> John Beverly señala que el testimonio se construye tomando en cuenta las voces de otros: "If testimonio is an art of memory, it is an art directed not only toward the memorialization of the past but also to the constitution of more heterogeneous, diverse, egalitarian, and democratic nation-states, as well as forms of community, solidarity, and affinity that extended between nation-states. To construct such forms of community, however, it is necessary to begin with the recognition of an authority that is not our own, an authority that resides in the voice of others" ("*Testimonio...*" 24).

representar lo que siente y lo que éticamente se debe decir partiendo de su experiencia aunque provoque malestar en otros. Como contrapunto, esa subjetividad difiere de los discurso políticos / históricos tradicionales porque no se basa en datos duros específicos ni en permisos especiales de qué sí y de qué no se puede escribir.

Por las razones mencionadas, es asequible compaginar la subjetividad de Salcedo Ramos con la definición dada por Slavoj Žižek en “The Real” donde analiza la ética y la política en la subjetividad:

The gap is not only between the abyssal ethical Call of the Other and my (ultimately always inadequate, pragmatic, calculated, contingent, unfounded) decision how to translate this Call into a concrete intervention. Decision itself is split into the “other’s decision in me,” and my decision to accomplish some pragmatic political intervention as my answer to this other’s decision in me. In short, the first decision is identified with/as the injunction of the Thing in me to decide; it is a *decision to decide*, and it still remains my (the subject’s) responsibility to translate this decision to decide into a concrete actual intervention. (69)

Tomando en cuenta lo dicho por Žižek, Salcedo Ramos tiene que decidir subjetivamente si actúa o no. El cronista obviamente actúa para entregar un texto ético y efectivo. El texto es efectivo porque sin importar si es subjetivo, va ligado

a muchos otros testimonios para fortalecer y hacer creíble sus argumentos. Además, hay que tomar en cuenta que la subjetividad aparece también en los testigos que Salcedo Ramos utiliza para crear el discurso de la violencia en Colombia.<sup>15</sup> El cronista reclama un presente que construye con testimonios individuales subjetivos y no con sujetos históricos que buscan la objetividad. Por lo tanto, esa pluralidad de testigos construye una metáfora subjetiva de circunstancias ocurridas en una sociedad donde impera la violencia. Además, a pesar de ser crónicas subjetivas no caen en la trampa de la ficción, por el contrario, sirven para proyectar nuevos sentidos de entendimiento al discurso que presenta.<sup>16</sup> Entonces, sus crónicas responden a la necesidad de evidenciar comportamientos humanos violentos y que pueden verificarse en la realidad social colombiana. Responden a la necesidad de integrar un ente particular subjetivo que refleje parte de una impronta violenta en la sociedad.

En definitiva, las crónicas del libro *De un hombre obligado* vislumbran violencia desde una perspectiva ideológica, económica, mental y física. Salcedo Ramos vincula la vida diaria con el texto con el propósito de transmitir un mensaje elocuente. Ese mensaje trata de explicar desordenes sociales, alienaciones, iniquidades y violencia en ciertos espacios colombianos. Entonces,

---

<sup>15</sup> Los testimonios que construye Salcedo Ramos son a base de entrevistas que él realiza y a su vez las entrevistas se construyen de la subjetividad de los entrevistados. Respecto al tema de las entrevistas y la subjetividad, Ayelén Fariña explica que son construcciones dialógicas, que abordan a la subjetividad porque discrimina elementos pre-científicos (87).

<sup>16</sup> El crítico Jesús Vega Encabo ha dicho que una de las trampas al utilizar la subjetividad es la de recaer en la ficción (3).

puedo decir que las crónicas detallan a múltiples personas que de otro modo permanecerían sin hablar, y mientras lo hacen, delinean diferentes identidades. Además, el cronista aglutina las voces de las personas que han sufrido de la violencia en las grandes urbes como es el caso de Medellín hasta las voces de las más pequeñas áreas geográficas como es el municipio de Santa Isabel ubicado en el departamento de Tolima, Colombia. Salcedo Ramos no solamente se enfoca en la violencia contemporánea, sino que va más allá y comienza con la violencia perpetrada en contra de los líderes sindicalistas, jornaleros en Sevilla, municipio de Magdalena, en diciembre de 1928. Por lo tanto, no se retrata solamente una violencia, sino varios tipos en forma y contenido junto con sus variadas actrices y actores sociales; poniendo en sus crónicas claves y aclaraciones para interpretar la violencia con cierta coherencia a través de la subjetividad. Obviamente, la subjetividad se representa a través de las diferentes visiones del cronista, de “el periodista”, del narrador y de los testigos que ayudan a interpretar la violencia colombiana. Dicha subjetividad descentrada y discordante tiene la capacidad de estructurarse para constituir una hermenéutica, una amalgama de la violencia que no es homogenizada sino diversa y cuyo propósito es construir un discurso que privilegie la realidad en términos amplios e inclusivos.

## 1.2 La novela, el perfil y la crónica en *El oro y la oscuridad*: el afrocolombiano

Deporte obscuro, repudiable, arcaico,  
el boxeo es el más excitante y literario de todos.  
Oswaldo Soriano

*El Oro y la oscuridad. La vida trágica de Kid Pambelé* es un libro que relata los éxitos, la fama, la gloria y la caída del campeón mundial de la división Wélter *Junior*, el boxeador Antonio Cervantes, mejor conocido como Kid Pambelé.<sup>17</sup> Detalla las postrimerías de su niñez y adolescencia en San Basilio de Palenque y en el barrio de Chambacú de Cartagena de Indias. Narra sobre las técnicas de boxeo que llevaron a Pambelé a la gloria en 1972 y sobre los eventos que lo llevaron a tener una vida miserable. Puntualiza el infierno al que el mismo boxeador llevó a su mujer e hijos a raíz de sus arrebatos, altercados, escándalos y delirios. A través del libro se delinean técnicas literarias importantes y temas de interés colombiano. Por esa razón, en esta sección dedicada a *El oro y la oscuridad*, los objetivos son: trazar los comienzos de la crónica con estructura de la novela; demostrar que al igual que los nuevos periodistas estadounidenses de la década de los sesentas, Salcedo Ramos utiliza personajes de no ficción descritos con pretensiones literarias tales como lenguaje artificioso, atención al detalle significativo y profundidad psicológica; también se destacarán las diferencias y

---

<sup>17</sup> *El oro y la oscuridad* es un libro que publica Alberto Salcedo Ramos en 2012 y que gana el premio Le Prix du Livre du Réel 2017 (el premio del libro de no ficción) en Francia.

similitudes entre los libros de no ficción dedicados al boxeo de Salcedo Ramos y Norman Mailer; y se analizará el retrato real de los afrodescendientes de Colombia a través de la utilización de los géneros del perfil periodístico y la crónica.

Respecto a los orígenes de la crónica con estructura de la novela, Jorge Carrión menciona en la antología *Mejor que ficción* que Gabriel García Márquez y Rodolfo Walsh innovaron la crónica periodística porque le otorgaron la estructura de la novela. Indica que García Márquez publica por entregas su libro *Relato de un naufrago* en 1955, posteriormente en 1957 aparece *Operación masacre* y que ambos libros anteceden al movimiento estadounidense denominando Nuevo Periodismo. A consecuencia de esos factores:

Hay que leer, por tanto, la llegada del periodismo narrativo latinoamericano como la vanguardia silenciosa o el prólogo discreto a lo que después se llamará New Journalism. Porque la mayoría de las grandes crónicas de Truman Capote, Norman Mailer, Gay Talese o Tom Wolfe comienzan a ser publicadas en los años 60. (Carrión 24)

Sobre el tema Mariana Bonano menciona lo siguiente:

Con su obra, Walsh plasma varias de las tomas de posición que posteriormente serán adoptadas por el Nuevo Periodismo estadounidense. Al respecto, el autor propone en *Operación*

*masacre* una voluntad de denuncia sobre hechos silenciados, “un detrás de la noticia”; el trabajo de no ficción queda evidenciado mediante la selección, montaje y narrativización operados por el material testimonial. (44)

Posterior a Walsh, en los Estados Unidos, Truman Capote escribe, como se menciona anteriormente, un relato de no ficción que titula *A Sangre fría* (1965). Después de hacerlo gana fama internacional. Con *A Sangre fría*, los críticos literarios estadounidenses afirman que la novela de no ficción fue un género utilizado anteriormente al libro de Capote y que fue conocido como novela documental: “J.A. Cuddon identifies the generic archetype as the ‘documentary novel.’ ‘This form of fiction,’ he writes, ‘was invented by the Goncourt brothers Edmond and Jules, in the 1860s’ under the appellation of the “*roman documentaire*” (Wainwright 25). La novela obtuvo una forma de no ficción como es el caso del drama documental que se basa en evidencia documental de artículos periodísticos, reportes legales, archivos y documentos oficiales, por ejemplo: *An American Tragedy* (1925) de Theodore Dreiser y *A sangre fría* de Truman Capote. Del mismo corte son: *A Journal of the Plague Year* (1722) de Daniel Defoe y *The Unfortunate Traveller* (1594) de Tomas Nashe (25-25). Uniéndose a esa información, Bárbara Foley menciona que hay tres fases de la ficción documental. Desde el siglo dieciséis al dieciocho comprendió la fase de “pseudofactual novel” en la cual se simula o se imita el testimonio auténtico de

una persona real (ctdo. en Wainwright 26). La segunda fase de ficción documental, según Foley, es la novela histórica del siglo diecinueve y la última fase emerge a principios del siglo veinte y se divide en dos subcategorías que son la ficción autobiográfica y novela metahistórica. En cuanto a la ficción autobiográfica: “On the one hand, the fictional autobiography represents an artist-hero who assumes the status of a real person inhabiting an invented situation; its documentary effects derives from the assertion of the artist’s claim to privilege cognition” (ctdo. en Wainwright 26). La otra subcategoría es la novela metahistórica: “On the other hand, the metahistorical novel takes as its referent a historical process that evades rational formulation; its documentary effect derives from the assertion of the very indeterminacy of factual verification” (ctdo. en Wainwright 27). Según Foley, *A sangre fría* no pertenece a la autobiografía ficcional ni a la novela metahistórica ni a la novela de no ficción: “...Foley understands Capote’s text as neither a fictional autobiography nor a metahistorical novel. Nor does she identify the nonfiction novel with a new phase of documentary fiction” (Wainwright 27). En oposición a Foley, en el apéndice que aparece publicado en el libro *The New Journalism* por Tom Wolfe se estipula que: “Capote’s determination to reproduce the techniques of the novel in nonfiction is obvious in this passage from *In Cold Blood*” (Wolfe 135).

De lado latinoamericano se encuentra Daniel Samper Ospina porque señala que la crónica latinoamericana obtuvo la estructura de la novela desde la

década de los cuarenta del siglo XX. No obstante, reconoce que Norman Mailer, Tom Wolfe y Gay Talese narraban con recursos literarios utilizados en las novelas: “acudieron a los diálogos, a los monólogos interiores, a las narraciones en círculo” (14). Explica que el nuevo periodismo comenzó en 1962 con una crónica de Gay Talese:

Bien: ese movimiento, que se conoció como Nuevo Periodismo, arrancó como una crónica concreta, publicada en *Esquire* y escrita por Gay Talese. El tema era un boxeador retirado. Hablo de *Joe Louis, el rey hecho hombre en edad madura*, aparecida en la edición de octubre de 1962, que quebró para siempre un equilibrio que hasta entonces existía en la prensa. (Samper Ospina 14)

Además, Samper Ospina establece una unión entre la crónica y la literatura en Colombia durante la década de los cuarenta:

Y llegó antecedido por la década de los cuarenta, cuando Juan Lozano y Lozano se aventuraba a escribir perfiles en tono íntimo de sus contemporáneos, el cronista Ximénez se sobreactuaba acudiendo a retóricas literarias para narrar noticias y Emilia Pardo Umaña entrevistaba a su mamá con conciencia de novelista para ambientar lo que escribía; llegó precedido por todos ellos, pero tomó forma cuando García Márquez, y su generación empezaron a escribir desde las salas de redacción. (15)

Como es claro, existen varias opiniones encontradas sobre quién fue el primer autor que escribió un libro de no ficción con estructura de la novela. Hay quienes afirman que fueron García Márquez y Rodolfo Walsh, como es el caso de Carrión, o Walsh como es el caso de Bonano, o Truman Capote como es el caso de Tom Wolfe. Otra versión intermedia es la de Luisa Fernanda Quiroga porque afirma que el periodismo anglosajón utilizó la estructura literaria en sus trabajos de manera paralela a García Márquez y Walsh (92). Sin embargo, aquí no se discutirá quien fue el primer autor en escribir un libro de no ficción con características tomadas de la novela, solamente se deja precedente de los diferentes puntos de vista.

El enfoque es señalar y demostrar que Salcedo Ramos utiliza temáticas y estilísticas empleadas por los periodistas estadounidenses para así entender mejor que la crónica actual es un género que ha tomado recursos que podrían estimarse como derivados de cánones internacionales. Para corroborarlo basta leer el prólogo del libro *El oro y la oscuridad* escrito por Daniel Samper Ospina donde señala que el periodismo narrativo de Salcedo Ramos endorsa la tradición de los periodistas estadounidenses: “Porque sus crónicas responden a la tradición de las que irrumpieron en la década de los sesenta en Estados Unidos, confeccionadas con retazos literarios para poder narrar la complejidad de los hechos que estallaban por todas partes” (13). Esa declaración funge como una prueba de las mezcolanzas literarias con las cuales se construyen las crónicas hoy en día.

De la relación directa que hace Samper-Ospina entre Salcedo Ramos y los periodistas norteamericanos, hay que destacar que el tema del boxeo fue reincidente ente los nuevos periodistas de Estados Unidos y que por ende, *El oro y la oscuridad* puede considerarse como heredero de esa tradición.<sup>18</sup> Cabe mencionar que estas historias literarias son todavía renuentes, inclusive en años recientes: Joyce Carol Oates publicó un libro de boxeo *The Sweet Science* (2004), Philip Roth publicó *The Human Stain* (2000) y *Exit Ghost* (2007) y Thomas Page McBee escribió *Amateur* (2018). Otros cronistas de habla hispana que se han interesado por el boxeo durante el siglo XX: José Juan Tablada, Ricardo Garibay y Carlos Monsiváis.<sup>19</sup> Este tema ha tenido y tiene la función de presentar la vida de hombres pertenecientes a estratos sociables bajos, y por ello, cronistas

---

<sup>18</sup> Norman Mailer publica *King of the Hill: On the Fight of the Century* (1971) donde ilustra con fotografías la legendaria pelea entre Muhammad Ali y Joe Frazier, posteriormente publica *The Fight* (1975) donde aborda la pelea de boxeo entre los personajes históricos Ali y George Foreman. Años más tarde publica *Tough Guy Don't Dance* (1984). Gay Talese escribe *The Silent Season if a Hero* (2010) y *Frame and Obscurity* (1970) donde aparecen crónicas sobre el boxeo de Joe Luis, Floyd Patterson y Muhammad Ali: "The Loneliest Guy in Boxing" en 1957, "The Fighter's Son" en 1998, "Portrait of the Ascetic Champ" en 1961, "Patterson, Indifferent at First, Finally Turns on Barking Dog" en 1962, "Liston Aides Extol his Gaiety, Benevolence and Ruggedness" en 1962, "Champion Talks about Sleep and Rain and Watches his Entourage Close Camp" en 1962 y "Masked Ex-Champion" en 1962. Sin embargo, la obra maestra del nuevo periodismo durante 1975 es el libro *The Fight* de Norman Mailer.

<sup>19</sup> El tema del boxeo aparece no solamente en crónicas, sino también en otros géneros por ejemplo en la antología de literatura y boxeo *Campeones del cuadrilátero: antología de cuentos de box*. Allí aparecen escritores de la talla de Julio Cortázar, Charles Bukowski, Arthur Conan Doyle y Ernest Hemingway. Otros escritores que tienen boxeadores en sus cuentos o novelas son los siguientes: Ramón Díaz Eterovic, Enrique Lafourcade, Jaime Valdivieso, Fernando Jerez, Juan Uribe Echeverría, Pablo García, Roberto Castillo y muchos otros. Sobre el tema, Juan Pablo Zangara en su artículo titulado "De puño y letra: apuntes y correspondencias entre literatura y boxeo" da varios ejemplos del boxeo en diferentes artes: En cuentos de Jack London y Ernest Hemingway, en el óleo de George W. Bellows, en *Los Simpson*, en la pintura de Tomas Eakins, Umberto Boccioni, Salvador Dalí y Steve Huston, en varias películas como *Toro salvaje* y *Más dura será la caída* (3-4).

de varios países y épocas se ha interesado en él, como bien se verá con Salcedo Ramos.

A la pregunta de cuáles son los rasgos de la novela de no ficción que utilizaron los periodistas norteamericanos y que retoma Salcedo Ramos, la respuesta es la siguiente: el comienzo del libro *El oro y la oscuridad* tiene como escenario la habitación de un hospital en Cartagena donde se encuentra Pambelé hospitalizado, enfermo, molesto y trastornado (es el tiempo presente). Sin embargo, el narrador remite al lector en la segunda página a la vida pasada del boxeador, a un escenario de veintidós años atrás. Con esa analepsis, el narrador muestra un Kid Pambelé en el año de 1972, triunfante, campeón mundial de peso wélter junior, famoso, homenajeado y amante de varias mujeres. Con ese método narrativo demuestra que sigue una estructura cinematográfica o literaria bien definida, tal y como fue utilizada por Truman Capote: “Capote’s structural method can be called cinematic: he uses intercutting of different story stands, intensive close ups, flashbacks, traveling shots, background detail, all as if he were fleshing out a scenario” (Kauffman 19). Al igual que en el libro de Capote, en el de Salcedo Ramos: “...sobresale el uso de un punto de vista temporal discontinuo, zigzagueante, con sucesivos saltos hacia delante y hacia atrás, lo que, a su vez, permite administrar mejor el interés del lector mientras sigue esta apasionante historia como si la viera pasar delante de sus ojos” (Mattos Omar). Las analepsis y prolepsis violentan la linealidad del tiempo, y a la vez admiten la

combinación de eventos ocurridos en el pasado y en el presente. Por lo tanto, ese tipo de estructura hace que la narrativa de Salcedo Ramos sea leída como una novela, por el tipo de construcción de escenas, y no como una narración histórica simple.<sup>20</sup>

Como a Salcedo Ramos le interesa también el impacto de la exactitud y veracidad de los hechos narrados, combina esos métodos de ficción con pruebas que certifican los alegatos de la vida exitosa y opulenta que alguna vez tuvo Pambelé, y por eso evoca información de siete periódicos:

*El Herald* lo mostraba en el aeropuerto de Barranquilla besando a una rubia de blusa ombliguera abierta en el pecho. *El Universal* lo retrataba en una notaría de Cartagena firmando las escrituras de tres apartamentos que había comprado de un solo tirón. *El espectador* nos informaba por quién iba a votar en las próximas elecciones. (Salcedo Ramos 23)

También esa recolección de periódicos hace ver al escritor como un biógrafo que trabaja con materiales que narran eventos e incidentes en los cuales él no estuvo presente.

Además, son claras las similitudes en la forma de escribir entre Norman Mailer y Salcedo Ramos. Durante las décadas de 1960 y 1970, Mailer decide aparecer como personaje en sus escritos de no ficción con el propósito de narrar la

---

<sup>20</sup> Vicente Leñero señala algo similar sobre la crónica de *Las glorias del gran "Puas"*: “en realidad es un texto periodístico, pero bien podría calificarse como una novela de no-ficción” (18).

verdad: “Mailer’s decision to make himself a character in his 1960s and 1970s nonfiction is his way of telling his readers that he is offering up the full-blown truth- with lies, distortions, prejudices, and fears inextricably fixed in it like insects in amber” (Collins 324). Sin embargo, su personaje fue un tanto exacerbado y a consecuencia de ello, Anthony Daniels disiente, levemente, en su artículo “Boxing with Mailer”: “I say ostensibly because Mailer obtrudes himself so much into the book that a better title might have been *The Fight and I*” (79). En cuanto a Salcedo Ramos, él también se caracteriza a sí mismo en el libro, pero a diferencia de Mailer no aparece de manera reiterada sino en mínimas ocasiones. Su presencia, figura la de un testigo que advierte y narra su verdad: “Así que las fotografías que veo ahora en la pared principal de la sala, mientras camino al lado de sus hijos y de su mujer, son parte de la escenografía de world champion que él tanto extrañaba en Cuba” (Salcedo Ramos 63). También el “yo, Salcedo Ramos” ayuda a entender mejor las acciones de los otros personajes: “Hoy, al igual que hace dos días, cuando vine a esta casa por primera vez, Carlina se niega a abrir la boca... Supongo que con su gesto histriónico pretende advertirme que no está dispuesta a pronunciar ni media palabra sobre su marido” (34). Sin embargo, en casi todo el libro desaparece la voz directa del cronista, y aparece un narrador que no se sabe a ciencia cierta quién es pero que conoce todo sobre los personajes, –lo que la tradición llama “omnisciente”. Obviamente, el personaje de Salcedo Ramos, en el libro, no puede aparecer siempre porque hay escenarios que

ocurrieron en el pasado y cuando él aparece lo hace en escenarios que ocurren en el presente.

Otra similitud o quizá coincidencia entre Pambelé y Muhammad Ali, personaje de Mailer, es que ambos conquistaron el mundo del boxeo y posterior a ello se convirtieron en héroes: “Elsewhere, Mailer reflects on the fact that Ali not only conquered the boxing world in 1964 but later became a hero of the anti-Vietnam War movement by refusing induction into the military...” (Collins 323). En *El oro y la oscuridad*, Pambelé también se vuelve un tipo de héroe nacional porque gracias a él los colombianos probaron el sabor a victoria: “El país, que nunca antes había ganado nada, se volvió loco por Pambelé antes de que Pambelé se volviera loco por el país. Faltó muy poco, te digo, muy poco, para que le dieran un Doctorado Honoris Causa” (Salcedo Ramos 145).<sup>21</sup> Así, Pambelé y Muhammad Ali son héroes en la vida real y también, de la misma manera, son retratados en los libros de Mailer y Salcedo Ramos, respectivamente.

En *The Fight*, el boxeo llegó a ser la llave que abría y revelaba la vida de los afroamericanos: “Boxing had become another key to the revelations of Black, one more key to black emotion, black psychology” (Collins 324). Es decir, en

---

<sup>21</sup> Es común que los boxeadores, como otros atletas exitosos, sean vistos como héroes. Muhammad Ali además de haber sido uno de los mejores boxeadores de todos los tiempos también recibió dos doctorados honorarios de la Universidad de Princeton y del Colegio Muhlenberg. En lo que respecta a Pambelé, éste es visto como héroe nacional por haber ganado un título internacional. Otro tipo de heroísmo proviene de la capacidad de salir de la pobreza por méritos propios o por la construcción de cierta masculinidad.

Mailer, la negritud es de suma importancia y aparece de manera profunda.<sup>22</sup> Por otro lado, el libro *El oro y la oscuridad* aparece también la representación del afrocolombiano y el boxeo es la válvula de escape para revelar la vida cotidiana y su psicología en Colombia. Por ejemplo, la representación de la falta de empleo de los afrocolombianos está allí: “No tardaría en descubrir que en aquella época la única opción digna que la ciudad les ofrecía a los muchachos negros y pobres como él era el boxeo” (Salcedo Ramos 73). Otra representación de comportamiento étnico se encuentra en el barrio popular cartageno de Chambacú, sector miserable y de ínfima categoría donde la mayoría de sus habitantes son afrodescendientes:

Aquello era entonces un fangal de olvido disputado por los zancudos y los vándalos. Una tarde un hombre, atracaba a otro con una hachuela de carnicero. Al día siguiente, dos mujeres peleaban a arañazos y mordiscos por el amor de un negro que tenía tres dientes forrados en oro. En el barrio siempre estaba sucediendo algo espeluznante. El apremio de cada hora impedía ver más allá del momento. Nadie se preocupaba por el mañana, pues lo verdaderamente urgente era terminar con vida la noche actual. (72)

---

<sup>22</sup> El que Salcedo Ramos hable de los afrocolombianos, lo clasifica en la lista de los escritores-periodistas que han tocado el tema de la negritud tales como Mailer, Joseph Conrad, Melville y Ernest Hemingway. Al igual que esos escritores, Salcedo Ramos dibuja en el libro *El oro y la oscuridad* una vida dura de los negros como forma de expresar la realidad afrocolombiana.

De allí se desprende que Salcedo Ramos representa múltiples realidades con verosimilitud a través de connotaciones, alusiones y ejemplos concretos. Sus descripciones son importantes porque la mayoría de los afrodescendientes viven por debajo de la línea de la pobreza y al calcar esa problemática el autor reivindica el tema. También consigue legitimar diversas experiencias humanas que autorizan nuevas vías de producción educativa referente al tema afrocolombiano.

Desde un ángulo literario, Salcedo Ramos selecciona en *El oro y la oscuridad* los diálogos de los personajes de manera cuidadosa para crear dramatismo y para llamar la atención hacia las cuestiones sociales de la región. Obviamente, hay artificio al seleccionar los diálogos, los primeros en aparecer son los hijos del boxeador para mostrar que Pambelé fue una persona que no supo administrar el dinero de manera adecuada. Es a través del diálogo que sostiene el escritor con Jorge Luís, hijo de Pambelé, que se corrobora que el boxeador fue un derrochador de dinero: “Él es un hombre enfermo que se enloquece más cuando ve plata. Mire, se desaparece varios días, nadie sabe por dónde anda, es la locura total. Nosotros volvemos a verlo cuando se queda sin nada y en malas condiciones” (Salcedo Ramos 34). Por otro lado, Rubén, otro hijo del Pambelé declara sobre el derroche monetario de su padre lo siguiente: “Yo recuerdo que mi papá rompía un televisor todos los meses, cuando le entraban sus loqueras –dice Rubén–. Y como en ese tiempo todavía tenía plata, se iba al día siguiente para cualquier almacén y compraba un televisor nuevo” (37). Salcedo Ramos

selecciona conversaciones que el francés Jean Mouton llama *des temps forts* es decir –momentos significativos. Por ende, los diálogos seleccionados por el escritor no son diálogos aislados porque sirven para corroborar la caída del poder económico del boxeador. No obstante, al principio, el propósito de esos diálogos está desvanecido hasta que poco a poco se va descubriendo la intención del escritor conforme se avanza con la lectura. Nótese que los dos hijos declaran cosas similares y con ello Salcedo Ramos crea imágenes con detalles repetidos para crear un impacto acumulativo.

A la par del uso de los diálogos, Salcedo Ramos manipula, al igual que los grandes novelistas, la aparición de los personajes / personas para moldear la percepción del lector. Con los diálogos de los personajes, el escritor evita dar comentarios directos y demuestra su destreza al manipular diferentes puntos de vista de los personajes. Esta técnica fue utilizada por Truman Capote en *In Cold Blood*: “One of Capote`s procedures for giving this effect (of complexity) is his skilled manipulation of point of view. He tries to present the events through as many eyes as possible. He sets up, as James said in his Preface to *Wings of the Dove*, ‘successive centers,’ who manipulate the point of view” (ctdo. en Hollowell 72). Esa técnica que Salcedo Ramos retoma del nuevo periodismo estadounidense y que es similar a la de Capote le ayuda a crear una aparente objetividad.

Otra característica en este libro es el retrato detallado de Kid Pambelé. El retrato está construido en base a opiniones dadas por distintas voces, es decir, por la cimentación colectiva del género del perfil.<sup>23</sup> Puerta Molina señala que: “El perfil es un género que requiere una construcción colectiva, por eso consulta muchas voces para adentrarse en un personaje, pueden ser amigos y opositores. Busca retratar, con palabras, los aspectos de la vida de un personaje” (124). En este género periodístico ni siquiera es requerida la opinión del propio protagonista porque las voces de las distintas personas que lo describen crearán un retrato tridimensional y los lectores conocerán diferentes ángulos del protagonista.<sup>24</sup> Cuando Salcedo Ramos retrata a Pambelé se enfoca en la ambigüedad moral y psicológica del ex-campeón. Hace un retrato de un Pambelé violento, con apetito sexual desbocado y que al final de su vida desarrolla problemas mentales.<sup>25</sup> Para conseguir esa descripción, el autor se refugia en la familia del boxeador. Comienza mostrando su lado oscuro, por ejemplo, el lector se da cuenta que no aporta dinero a su familia, según la voz directa de uno de los hijos del boxeador:

---

<sup>23</sup> El género del perfil tiene una relación directa con el género de la biografía: “El perfil es a la biografía lo que la caricatura al retrato. Y así como a veces reconocemos mejor un personaje en caricatura que en fotografía, así también un buen perfil puede competir con una biografía” (*El país* 49).

<sup>24</sup> Más allá del perfil, otros géneros de contenido biográfico son la semblanza y la necrológica (Pérez Álvarez 221).

<sup>25</sup> Salcedo Ramos resalta aspectos negativos de Pambelé porque lo muestra tal y como era, no le cubre ningún defecto, no lo ficcionaliza. Por esas razones, los talentos negativos de Pambelé no siguen totalmente la tradición literaria antigua de boxeo de los Estados Unidos en el sentido de idealizar a los boxeadores. Al respecto, Marco Antonio Martínez explica que a finales del siglo XIX: “... el boxeo de peso completo emula la figura del antiguo cowboy como un hombre sereno, rutinario, disciplinado, trabajador, que vive en contacto con la naturaleza –por eso entrena en el campo antes de una pelea importante-...” (564).

“–A mí mamá no le da ni cinco centavos” (Salcedo Ramos 34). Por medio de la voz de su esposa, Carlina Orozco: “–Antonio es de mala cabeza pero él no se desgració solo” (41). La familia directa de Pambelé lo describe como un “monstruo desbocado” un hombre con “cara de lunático” (37). Desde entonces vivieron “una pesadilla demasiado larga” (38). Convivían, por así decirlo, con un Pambelé que en ocasiones no distinguía el presente del pasado, con un hombre que vivía monologando en voz alta (61-62). Sin embargo, el contraste moral y psicológico llega a través de la voz del hijo cuando menciona que alguna vez todo fue distinto, que alguna vez, su padre fue un hombre “juicioso” y “honrado”. Que Pambelé se cuidaba y estaba comprometido con su trabajo: “Hasta pasaba la noche en un cuarto independiente estudiando los videos del boxeador al que iba a meter uno de los puños esos que, según el periodista Melanio Porto Ariza, tenía cloroformo” (41). José Luis, el hijo, explica que el boxeador solía cocinarle a la familia y llevarles la comida a la cama, los llevaba a pasear y que eran felices hasta que empezó a drogarse: “...éramos felices en esta casa. Bueno, quiero decir, antes de que él probara el veneno ese que lo malogró” (41). Entonces, es con un cúmulo de voces que Salcedo Ramos consigue retratar a Pambelé y describir la sociedad como objetivo intrínseco.

El hecho de que Salcedo Ramos detalle a profundidad al boxeador hace que se revele la naturaleza de la novela de no ficción y del género del perfil a través del método de seleccionar ciertos diálogos de las personas que conocieron

al boxeador. Asimismo, a pesar de que Pambelé tiene un comportamiento inadecuado, el lector sentirá simpatía o hasta lástima por él porque pierde su fortuna y su estatus de campeón mundial por culpa de las drogas y por su trastorno bipolar conocido como enfermedad maniático-depresiva. El lector se compadecerá de Pambelé por ser una persona que pierde su posición económica, estabilidad familiar, salud, profesión y por sus nulas posibilidades de sobreponerse. Entonces los diálogos y declaraciones de los otros personajes, seleccionados por el escritor, ayudarán a que se produzca una simpatía hacia el personaje principal. Por su parte, el lector podrá sentir una simpatía por un hombre afro, caído sin las alas de la gloria, que alguna vez fue superior a muchos hombres blancos desde una perspectiva mental, física y sexual. Tal simpatía puede ser parecida a la que usualmente se siente por un personaje de una novela cuando lo creemos víctima de algo.

Desde otra perspectiva, los libros de boxeo no solamente sirven para referirse al deporte, sino también detallan las pasiones humanas de los personajes así como situaciones de otras índoles (Woodward, "The Culture" 493). Con el deporte del boxeo se pueden presentar esferas culturales, sociales, etnográficas y de poder (Woodward, *Globalizing* 1). Ese tipo de literatura da cabida a la narración de espacios donde se reflexionan situaciones históricas y culturales; donde pueden vislumbrarse problemas complejos entre diferentes grupos sociales y diferentes maquinarias de poder (Martínez 570). Respecto al libro *El oro y la*

*oscuridad*, Salcedo Ramos tipifica, aunque de manera breve, una realidad rural colombiana. Pambelé nace el 23 de diciembre de 1945 en Palenque de San Basilio que pertenece al municipio de Mahates, en el departamento de Bolívar, Colombia. De ese pueblo el escritor menciona de manera indirecta, a través de Pambelé, que no había agua y que no había trabajos formales:

En principio, allá en su natal Palenque, era un niño doblegado por la esperanza de la rutina diaria: tenía que madrugar a buscar el agua, arrear las hojas de bijao para envolver los pasteles que hacía su madre, cortar una carga de leña, vender pescado de casa en casa – a pleno sol y con los pies descalzos – y por la tarde llevarle a su abuela, en Cartagena, un bulto de plátano verde para que ella lo revendiera en el mercado de Arsenal. (71-72)

De la cita se puede descifrar que Pambelé trabajó durante su niñez, y que probablemente muchos otros niños de la población de Palenque de San Basilio tuvieron y tienen que hacer lo mismo debido a los pocos recursos económicos. Asimismo, Salcedo Ramos documenta la realidad alimenticia de esa región para evitar ideas equivocadas de desnutrición a causa de recursos económicos:

En su pueblo –uno de los primeros enclaves de negros cimarrones que hubo en América –escaseaba el dinero pero sobraban los alimentos. La yuca crecía silvestre, el ñame se extendía como la plaga y los peces se multiplicaban en cualquier época del año.

Nunca faltaba un sancocho de hueso humeante en el fogón del patio. (72)

De ahí interpreto que la niñez de Pambelé tiene la función de describir poblaciones humildes construidas por afrocolombianos. También quedará evidenciado que a pesar de la pobreza monetaria de sus habitantes, éstos no sufrían hambre por la abundancia de alimentos comestibles que crecen o se crían en estado natural.

Desde otra perspectiva, Salcedo Ramos resalta varios tipos de calamidades por las que tenían que pasar las personas afro de Bolívar. Menciona que la gente de los pueblos aledaños no tenía dinero para diversiones y que por eso no acudían a las presentaciones de Pambelé: “Después cuenta que tampoco en los pueblos había público para las presentaciones de Pambelé. En Calamar, por ejemplo, la taquilla fue tan pobre que solo alcanzó para pagarle el almuerzo” (71). La miseria del municipio donde creció Pambelé es resaltada así: “No tardaría en descubrir que en aquella época la única opción digna que la ciudad les ofrecía a los muchachos negros y pobres como él era el boxeo” (73). Con esos pasajes, el escritor se da tiempo de mostrar parte de la estructura social más baja de Colombia y subraya que escribir sobre el deporte del boxeo, también es escribir sobre otras expresiones complejas de la sociedad y la cultura; ya que Pambelé y su boxeo hacen visibles las clases sociales, lo étnico y lo racial. También corrobora lo que muchos otros críticos creen, es decir, que este deporte es la

salida para aquellos que no tienen otro tipo de oportunidades económicas. Por ejemplo, Kath Woodward menciona que: “Boxing is largely the sport of those who have little but their bodies to invest” (*Globalizing* 5). Siguiendo ese pensamiento, Jeonguk Kim aduce que: “The American ring had provided opportunities for poor young men from all over the world and drew its patrons from all social strata” (5). Con esas ideas, se corrobora que la literatura de Salcedo Ramos ofrece un espacio que vislumbra un proceso cultural, histórico social y racial.

De igual forma, Salcedo Ramos hace uso de las licencias del periodismo narrativo posmoderno ya que brinca de categorías genéricas y no se limita a seguir una sola ordenación literaria.<sup>26</sup> Su estilo posmoderno recuerda a Jürgen Habermas que afirmó que la posmodernidad tiene algo de pre-moderno en el sentido de que es heredero de herencias tradicionales pero que se valida y se justifica con el uso de interacciones propias (32-36).<sup>27</sup> Similar a lo dicho por Habermas, la escritura de Salcedo Ramos es heredera de las características de la novela de no ficción pero agrega el género del perfil y también añade uno de los

---

<sup>26</sup> Respecto al género del libro Salcedo Ramos menciona que: “Es un reportaje que tiene visos del perfil biográfico y estructura de la novela... Ese género del perfil biográfico permite explorar la condición humana y hace que los lectores, al conocer en profundidad a una persona, con sus luces y sombras, terminen de alguna manera conociéndose más a sí mismos” (Morales-Rodríguez).

<sup>27</sup> Jürgen Habermas afirmó en su artículo “La modernidad, un proyecto incompleto” que hay una tendencia, cada vez mayor, a una autonomía en las bellas artes, la música y la literatura (29). Donde la praxis cotidiana se remedia con una libre interacción de lo cognoscitivo. Donde los elementos morales-prácticos y estético-expresivos se extienden excesivamente a otras esferas (31). Donde la praxis cotidiana depende de herencias trascendentales pero que incluye instituciones propias para no empobrecerse (34). Naturalmente, esas tendencias pueden ser útiles para confortamientos intelectuales y políticos (35).

recursos principales de la crónica actual que es el integrarse a sí mismo como testigo de los hechos. Salcedo Ramos combina varias perspectivas de los personajes y añade su propia voz: “José Luis me reta ahora a comprobar que los diez hijos que tuvo su padre con cuatro mujeres, ninguno siguió su mal ejemplo. Al contrario, explica, todos exageran los buenos modales, sin duda para notificarle a su interlocutor, desde el comienzo, que están hechos de otro material” (41). El hecho de que el cronista interactúe y hable directamente con los hijos de Pambelé, le suma veracidad a lo que narra porque se vuelve testigo de lo que dicen los hijos del boxeador. Por ende, el “yo” cronista-testigo común en las crónicas actuales está presente también en *El oro y la oscuridad* para agregar veracidad y para crear, indirectamente, un estilo de escritura único.

En pocas palabras, el autor utiliza un estilo refinado para escribir *El oro y la oscuridad* por medio de la creación de escenas dramáticas, por el enfoque en conflictos, por los diálogos bien escogidos y por su ardua investigación. Emplea elementos de la novela, del perfil y de la crónica al mismo tiempo. Es decir, Salcedo Ramos escribe de una manera descentralizada y alejada de una sola línea literaria que altera la estabilidad de un solo género literario. Además, *El oro y la oscuridad* es un libro cuyo andamiaje narrativo ayuda a la recreación asombrosa de la vida de Pambelé por medio de una narrativa tan emocionante como los combates de boxeo. Es un libro que a través del tema del boxeo despliega tópicos importantes tales como la negritud colombiana, la drogadicción, la familia y la

mentalidad de una nación al sentirse ganadora, y todos esos detalles ayudan a entender diferentes ámbitos de Colombia. En otros términos, el boxeo de Kid Pambelé no es solamente un vehículo hermenéutico de un deporte, sino también una coyuntura social, cultural e histórica descrita de manera ecléctica porque incluye varios territorios genéricos. En consecuencia, Salcedo Ramos se insta como un gran narrador que incorpora episodios de boxeo que en conjunto se vuelven una crónica que utilizan la estructura de la novela de no ficción y del perfil.

### **1.3 Posmodernidad en *Botellas de náufrago*: transitando entre minicrónicas, miniensayos y artículos de opinión**

El cronista es el que llega después  
y prende la luz.  
Juan Villoro

El libro de *Botellas de náufrago* (2015) de Alberto Salcedo Ramos está compuesto de 96 “botellas” que contienen textos cortos que se dividen en minicrónicas, miniensayos y artículos de opinión. Los mensajes que comunica el escritor son fáciles de entender, pero no tan fáciles de catalogar en cuanto a los géneros literarios utilizados ya que el libro presenta una organización ecléctica que alberga conocimientos epistemológicos de Colombia. Además de la disimilitud de géneros, los temas también son variados entre los cuales se

destacan: abrazos, tecnología, telenovelas, cartas, edad, aparatos antiguos, envidia, arrogancia, viajes, parranda, fiestas colombianas, periodismo, crónica, matanzas, boxeo, fútbol, béisbol, mar, muerte, piropos, narcoterrorismo y otros. En el libro, Salcedo Ramos escribe sobre personas conocidas dentro del mundo del espectáculo o de la literatura como es el caso de Bob Dylan, Ricardo Arjona, Rubén Blades, Gabriel García Márquez, Ernest Hemingway, Álvaro Mutis y Leila Guerriero, y también aborda a personajes poco conocidos. Es a través de esa variedad de temas que el escritor fotografía tradiciones y la cultura popular del Caribe colombiano de las últimas décadas el siglo veinte y del siglo actual. En otras palabras, *Botellas de naufrago* es un libro que tiene como distintivo el manejo variado de géneros y estilos que muestran que el autor avanza sobre muchos otros autores al utilizar diferentes recurso literarios y periodísticos en un solo libro. Por esa razón, en esta sección se tienen los siguientes propósitos: 1) examinar las características del llamado nuevo periodismo estadounidense en el libro; 2) analizar las diferentes retóricas provenientes de las crónicas modernistas que incorpora Salcedo Ramos; 3) resaltar los diferentes géneros empleados por el autor (crónicas, ensayos, artículos de opinión) que evidencian un gran panorama cultural y social de Colombia. Todo eso se llevará a cabo a partir de las teorías de Frederic Jameson que aseveran que una de las particularidades o prácticas más inherentes en la posmodernidad es el pastiche, y que el pastiche recurre a la mímica de varios estilos y a sus retorcimientos (168). Otro aspecto de la

posmodernidad, según Jameson, es que los escritores combinan estilos y mundos a su deseo (171). Por eso, el pastiche posmoderno de *Botellas de naufrago* consiste en la carencia de un enfoque único dando como resultado la creación de un libro altamente original.

Del libro, apunto que ha sido escrito con varios pastiches estilísticos y genéricos. Un primer ejemplo proviene de los nuevos periodistas estadounidenses. Como ya se explicó anteriormente, el “nuevo periodismo” floreció en los Estados Unidos a mediados de la década de los sesentas del siglo pasado y se distinguió por hacer investigaciones intensas y por enfatizar detalles humanos que usualmente eran omitidos en el periodismo. Ese periodismo se hilvanaba con un estilo literario similar al de una novela (Santibañez 76). En esa década los periodistas americanos aprendieron las técnicas del realismo esgrimido por Henry Fielding (Inglaterra), Honoré de Balzac (Francia), Charles Dickens (Inglaterra) y Nikolai Gogol (Rusia). Según Tom Wolfe, el nuevo periodismo tomó cuatro recursos provenientes del realismo: 1. la reconstrucción de escenas a través del detalle y aparentar tomas cinematográficas que saltan de un lugar a otro; 2. la utilización de diálogos realistas, es decir, reproducir los diálogos según se producen; 3. el uso del punto de vista; 4. el detalle minucioso de las pequeñas cosas con el propósito de recrear el ambiente donde se suscitaron los hechos narrados o recalcar la personalidad de los entrevistados (Wolfe 45). Por otro lado, John Hollowell, menciona que los nuevos periodistas estadounidenses emplean

los siguientes dos recursos: 1. El monólogo interior de los personajes con el propósito de expresar sus sentimientos y para no recurrir a la cita directa; 2. La reunión de características individuales de varios personajes para crear personajes tipo o uno imaginario (ctdo. en Luengo Danon 147; Louie 20). Características que también utiliza Salcedo Ramos para relatar cuadros realistas de Colombia.

Las crónicas del escritor tienen escenas que permiten entender y disfrutar las narraciones históricas. Esto gracias a un recurso utilizado por los nuevos periodistas estadounidenses y que es listado por Wolfe: “The basic one was scene-by-scene construction, telling the story by moving from scene and resorting as little as possible to sheer historical narrative” (46). Por su parte, Salcedo Ramos al igual que los nuevos periodistas construye miniescenas que se desplazan entre varios temas y temporalidades, y evita recurrir a una narrativa puramente histórica. Un ejemplo, de muchos, se encuentra en la crónica “Prohibido olvidar”:

Oigo el pasaje en el que Torres me cuenta cómo fue el regreso de los habitantes del pueblo, dos años después de la matanza de sesenta y seis paisanos. Torres, un campesino de dientes corroídos por su eterno cigarro, cuenta que de los seis mil habitantes que tenía El Salado en febrero de 2000, cuando fue perpetrada la masacre, solo ciento veinte fueron capaces de retornar a finales de 2002: cien hombres y mujeres. Ver el pueblo hundido en una selva –agrega– les provocó el llanto a casi todos. Tuvieron que ponerse

hombro a hombro, sin distinciones de sexo o edad, a desbravar la maleza. (Salcedo Ramos 197)

La cita comienza con la voz del cronista en tiempo presente, donde está oyendo un audio grabado, pero después remite al lector a otro nivel temporal en el pasado a través del testimonio de Torres. El cronista evita los datos históricos puros al añadir el aspecto físico del testigo, los sentimientos de los habitantes de El Salado y la unión fraternal de los habitantes para desyerbar la vegetación indeseable que creció durante su ausencia. Con esas descripciones, Salcedo Ramos consigue narraciones históricas que permiten que el lector disfrute mientras adquiere conocimientos tomados de la realidad a través de diversas escenas.

La crónica de Salcedo Ramos tiene un propósito cuasi antropológico-lingüístico al documentar léxicos de la zona del Caribe colombiano de principios del siglo XXI. Ese aspecto es similar a las tradiciones de Ricardo Palma que documentaban vocablos y expresiones peruanas del siglo XIX, así el autor colombiano traza un legado latinoamericano que cubre tres siglos de literatura. De manera similar, Wolfe menciona que los periodistas estadounidenses utilizan diálogos realistas: "... realistic dialogue involves the reader more completely than any other single device. It also establishes and defines character more quickly and effectively than any other single device" (45). Por su parte, Salcedo Ramos capta el lenguaje real de los personajes que aparecen en sus crónicas. Muchos de los personajes se expresan utilizando un lenguaje popular, jergas lingüísticas

exclusivas de determinados grupos sociales y haciendo uso de contracciones. Un caso específico se encuentra en la crónica “Defensa de René Higuita”. Allí hay uso de contracciones que reflejan el habla popular: “Total –decían, con su desesperanza brutal, – no nacimos pa’ semilla” (Salcedo Ramos 285). Otras veces aparecen diálogos que tienen una tonalidad de monólogos y dónde la voz realista de los personajes aparece de manera indirecta porque es contada a través de la voz del narrador. Por ejemplo, el narrador explica la jerga del barrio Castilla de la ciudad de Medellín: “‘Estar enamorado’, de una persona no significaba amarla sino pretender acribillarla. ‘Gonorrea’ no era el nombre de una enfermedad venérea, sino el calificativo con el que se designaba a un fulano indecente. Al sicario se le llamaba ‘delincuente’ y al estafador, ‘calidoso’” (285). Así, Salcedo Ramos deja saberes lingüísticos para los estudiosos de Colombia.

Otra técnica utilizada en el libro es la entrevista que sirve para conocer mejor la perspectiva de una multitud de voces que hablan sobre un mismo tema o de varios temas. Al respecto, Wolfe habla del uso del punto de vista en tercera persona:

The third device was the so-called “third-person point of view.”  
The technique of presenting every scene to the reader through the eyes of a particular character, giving the reader the feeling of being inside the character’s mind and experiencing the emotional reality of the scene as he experiences it. (46)

Para que se logre esta característica, para que el periodista logre penetrar en los pensamientos de otra persona en sus escritos de no ficción, Wolfe dice que es a través de la entrevista: “Interview him about his thoughts and emotions, along with everything else. This was what I had done in *The Electric Kool-Aid Test*, what John Sack did in *M* and what Gay Talese did in *Honor Thy Father*” (47). Esa característica aparece durante todo el libro *Botellas de naufrago*, un ejemplo concreto se encuentra en “Prohibido olvidar”. Allí el testigo/entrevistado Torres que presencié una masacre en su pueblo, El Salado, declara que: “Allí todo el mundo era macho, compa, así fuera hombre o fuera mujer” (197). Después, Torres detalla por medio de la entrevista, la razón de su declaración: “Para que todo el país lo recuerde, porque olvidar es hacerles un favor a quienes mataron a nuestra gente” (199). Entonces, gracias al punto de vista de Torres, Salcedo Ramos logra expresar sus experiencias vividas directamente en la escena de una masacre.<sup>28</sup>

Contrario al punto de vista en tercera persona, en el libro en análisis, aparece con frecuencia la voz directa del cronista. A pesar de que Wolfe no lista la primera persona, la utilización de esa voz también ha sido una característica empleada por varios periodistas estadounidenses. Fue a partir de la década de los 60 que el periodista pudo apartarse de la prosa objetiva, pudo exhibir

---

<sup>28</sup> Esta característica aparece de manera breve en *Botellas de naufrago* porque las crónicas son breves también. Sin embargo, aparece de manera obvia y holgada en los libros *La eterna parranda*, *Los ángeles de Lupe Pintor* y *De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho y otras crónicas* de Salcedo Ramos.

abiertamente su personalidad y su subjetividad. El nuevo periodista pudo expresar sus experiencias, emociones y su percepción al tratamiento de temas complejos como cultura, religión, economía, etc. (Luengo Danon 142). Por su parte Salcedo Ramos toma esa particularidad heredada del “nuevo periodismo” en serio y la desarrolla en todos los ángulos posibles en sus crónicas. La voz de la primera persona le sirve, al cronista, para narrar sus experiencias: “A comienzos de los años setenta, cuando yo era niño, vivía en San Estanislao, un pueblo caliente y arenoso del norte de Bolívar” (25). Le ayuda a expresar sus gustos: “Me gusta el béisbol...” (92). “Solo hay dos clases de música: la que a uno le gusta y la que no’. La tuya me gusta. Punto” (159). La emplea para expresar sus emociones: “A ratos el agua salada me salpicaba la cara y se mezclaba con mis lágrimas. Me sentía humillado” (169). Al igual que los nuevos periodistas norteamericanos, Salcedo Ramos escribe y busca transmitir la verdad a través del filtro de la honestidad personal y se da la libertad de expresar sus emociones con el propósito de servir de guía ante los hechos narrados: “No se trataba, pues, únicamente de emitir una opinión, sino de transmitir una verdad completa, incluyendo -¿por qué no?- las opiniones del periodista, debido a que también forman parte de esa verdad” (Luengo Danon 146). Entonces, la voz de Salcedo Ramos entrelaza los hechos que quiere exponer con las voces de los personajes que aparecen en las historias. Es justamente la incorporación de sí mismo, de un “yo cronista”, lo que

permite continuar la tradición de la no muerte del autor tan común en la crónica contemporánea de Latinoamérica.

Salcedo Ramos dibuja escenarios detallados aunque esparcidos a través del corpus de sus crónicas que le permiten entregar un mensaje profundo y comprensible. De esa manera, sigue otro recurso periodístico listado por Wolfe que refiere a la reconstrucción de escenas a través de detalles:

This is the recording of everyday gestures, habits, manners, customs, styles of furniture, clothing, decoration, styles of traveling, eating, keeping house, modes of behaving toward children, servants, superiors, inferiors, peers, plus the various looks, glances, poses, styles of walking and other symbolic details that might exist within a scene. (47)

Esos detalles se ajustan adecuadamente al género de la crónica. Un ejemplo, en Salcedo Ramos se encuentra en “Ángeles somos” donde representa las comidas típicas del campo que todavía se utilizan en las ciudades de Barranquilla y Cartagena: “En cada familia alguno de los padres procedía de una aldea cercana o remota, así que en las casas prevalecía un tipo de alimentación campestre: productos agrarios frescos recién traídos de las fincas, víveres del día que no habían pasado por un refrigerador” (93). Otro ejemplo se encuentra en “Una balada para Claudia de Colombia” donde el escritor se detiene a describir la ropa y costumbres de las chicas colegialas de la costa Caribe, así como parajes del

lugar: “Lucían faldones hasta los tobillos, faltriquera de lana, capas paramunas: la ropa que llevaban las danzarinas en televisión. Después empezaban a cantarle a una vegetación que jamás florecía en nuestros parajes arcillosos: crisantemos, frailejones, zarzamoras, cafetales” (158). Algunas veces esa construcción de escenas es sombría con el propósito de fotografiar la pobreza entre la frontera de Atlántico y Bolívar: “El piso de los “cambuches” es la tierra áspera, y el techo son los plásticos negros acostumbrados en este tipo de emergencias. Como la temperatura promedio en la zona es de cuarenta grados centígrados, cada cobertizo expelle un fogaje terrible” (233).<sup>29</sup> Esos detalles hacen que el cronista señale lo que ve y que sus crónicas no sean transcripciones históricas simples, sino fábricas de producciones de la sociedad de varias zonas colombianas.

Cabe mencionar que todas las escenas citadas fueron vistas directamente a través de los ojos de Salcedo Ramos o bien se las contaron directamente los testigos. Respecto a los narradores estadounidenses, según Tom Wolfe, era imperioso estar presentes y pasar tiempo con la gente de la cual escribían: “It seemed all important to *be there* when dramatic scenes took place, to get the dialogue, the gestures, the facial expression, the details of the environment”

---

<sup>29</sup> Gracias a los ambientes creados en la construcción de escenas, muchas de las crónicas recuerdan al “realismo social” en Latinoamérica porque tenía como objetivo describir la sociedad a través de la construcción de ambientes detallados: ambientes de imágenes auténticas que describieran tierras, pueblos, psicologías de sus habitantes, tradiciones, supersticiones, mitos e historia (Mujica 340).

(Wolfe, 35). Tal característica, por supuesto, son seguidas por el cronista colombiano ya que dibuja escenarios basándose en su memoria o en la de otros.

Otro elemento que agrega complejidad literaria al libro, y paradójicamente, mejora el entendimiento de la realidad es la descripción compuesta de un personaje-persona. Al respecto, John Hollowell afirma en *Fact & Fiction. The New Journalism and the Nonfiction Novel* que la caracterización compuesta de un personaje significa que por medio de una persona se puede representar a muchas: “a person who represents a whole class of subjects” (Hollowell 30). Un ejemplo concreto es el de Gail Sheehy que utilizó la técnica en artículos sobre la prostitución en su libro *Hustling* (1970). En *Hustling*, la mujer “Redpants” es una caracterización compuesta de varias prostitutas que Sheehy entrevistó en Times Square (30). El recurso de la caracterización compuesta que menciona Hollowell, aparece en “Elogio de la parranda” de Salcedo Ramos. Allí el cronista describe cómo termina la existencia efímera del “hombre parrandero”, para hacerlo, recurre a varios personajes-personas que ha utilizado en otros libros:

Se acaba el “pájaro carpintero” de Juancho Polo Valencia y se acaba “la palomita volantona” de Calixto Ochoa; se acaba el río Badillo al que tanto le cantó Octavio Daza; .... se acaba “el caballo alazanito” de don Tobías Pumarejo y se acaba el gallo “El cordobés” de don Adolfo Pacheco; se acaba la adoración de

Leonardo Díaz por Matilde Lina; se acaba el amor del viejo

Emiliano Zuleta por Carmen Díaz. (124-25)

En otras palabras, Salcedo Ramos describe la perecedera vida del “hombre parrandero” por medio de varios personajes suyos que aparecen en otras crónicas y que se han destacado por ser parranderos. Por lo tanto, ambos, Sheehy y Salcedo Ramos crean personajes compuestos con varios personajes-personas reales. Además, esas caracterizaciones compuestas permiten que los métodos y formas descriptivas del autor ejemplifiquen de manera más amplia la sociedad colombiana de la época actual.

Desde otro ángulo, las crónicas de Salcedo Ramos también presentan acentuaciones poéticas que hace recordar, de manera discreta, a las crónicas modernistas. En cuanto al tema de las crónicas y el modernismo latinoamericano, Mariana Bonano explica en “Tendencias del periodismo narrativo actual” que las crónicas latinoamericanas y la de los nuevos periodistas de la década de 1960 están inspiradas en técnicas, en herramientas de la literatura y en las primeras expresiones de las crónicas modernistas del nicaragüense Rubén Darío, del cubano José Martí, del uruguayo José Enrique Rodó, del mexicano Amado Nervo y del colombiano Luis Tejada Cano. Bonano explica que por eso los cronistas latinoamericanos del siglo XX exhiben acentos poéticos, críticos y humorísticos y que ellos despliegan la relación entre la literatura y el periodismo (42). De la perspectiva de Bonano se puede argüir que las técnicas heredadas del

modernismo, es decir, las modulaciones poéticas, los temas frívolos como graves de los cronistas modernistas aparecen también, en cierta medida, en las crónicas de Salcedo Ramos. Posiblemente, el objetivo primario del escritor colombiano sea retratar diferentes aspectos sociales, culturales y políticos de los lugares que describe auxiliándose de recursos estilísticos comunes en la poesía para provocar deleite con sus ritmos o emociones al descifrar mensajes ocultos.

En cuanto a las licencias poéticas de la crónica, el autor ha señalado que en la crónica son más importantes los datos que la utilización de recursos retóricos tales como la metáfora: “la metáfora es un valor añadido, mas no la esencia de la crónica” (YouTube, Alberto Salcedo visita “Despierta, Bogotá”). A pesar de esa declaración, es innegable que el libro está enriquecido con diferentes recursos retóricos que hacen que las ideas y sentimientos del escritor sean armoniosos desde una perspectiva lingüística y artística. El autor utiliza alegorías, símiles, metonimias, metáforas, sinestesias y enumeraciones a través de monólogos, conversaciones y entrevistas. Por ejemplo, un tropo alegórico que hace referencia a la ventaja, en términos sexuales, que poseen los hombres con poder: “Si un magnate de esos te aborda en un salón de coctel, seguramente llevaría la espada desvainada, como el matador que se presenta a dar la estocada final, porque esos monarcas son conscientes de sus ventajas y las hacen valer a mansalva” (Salcedo Ramos 76). Utiliza explícitamente símiles graduados (a veces de inferioridad, de igualdad y de superioridad) como el siguiente, que expresa una

gradación de igualdad: “La inquina entre Maradona y Pelé es similar a la que había entre los actores Marlon Brando y Montgomery Clift, entre los escritores William Faulkner y Ernest Hemingway, entre los políticos Lyndon Johnson y Gerald Ford” (40). Aprovecha el recurso de la metáfora para hacer comparaciones de planos distintos: “En Argentina, Maradona era un Quijote rodeado de Sanchos Panzas. En Brasil Dunga era un Sancho rodeado de Quijotes” (291). También utiliza el tropo del símil de manera simple: “–¿Qué es estar muerto, mami? –Es como ponerse a dormir y no despertar más” (53). Recurre, además, a la enumeración caótica con el propósito de expresar una amplitud de ejemplos sobre una idea. Utiliza la enumeración desmedida y la anáfora, revelando de manera explícita su aguda imaginación:

Puedes escribir lo que quieras: sobre un asaltante de caminos,  
sobre las enaguas de tu abuela, sobre el escolta del presidente,  
sobre la caspa de Tarzán, sobre lo triste, sobre lo folclórico, sobre  
lo trágico, sobre el frío, sobre el calor, sobre la levadura del pan  
francés o sobre la máquina de afeitar de Einstein. (188)

Hace enumeraciones simples para desgranar poco a poco un todo:

Y nos endosan los envoltorios más incómodos: vasijas de barro,  
camarones encocados, mermeladas de borojó, harina de maíz,  
postre de natas bogotano, tamales tolimenses, bocachicos  
congelados, moldes de patacón, bocadillos veleños, hamacas

sampuesanas, cucharas de totumo, chinchorros guajiros,  
quesadillas huilenses, queso costeño butifarras soledañas, café  
quindiano, frijoles antioqueños. (43)

Salcedo Ramos no solamente enriquece sus crónicas con recursos retóricos literarios, sino también con humor, refranes y axiomas. Utiliza el humor de forma abundante: “Recordé entonces un chiste macabro que alguna vez le oí al poeta Juan Manuel Roca: la ventaja de leer nuestra obra en las cárceles es que así tenemos, por fin, un público cautivo” (242). Maneja refranes y axiomas: “‘Error es humano’, dijo un pato mientras se bajaba de una gallina” (7). Hace uso de un gran número de aforismos: “El viajero que se abre ante el mundo siempre encontrará un mundo abierto ante él” (55). De esa forma, Salcedo Ramos se muestra preocupado por utilizar recursos poéticos, ritmos sonoros y humor para sensibilizar a sus lectores.

Así pues, las estrategias narrativas provenientes del periodismo estadounidense aunadas a los recursos retóricos modernistas le sirven al cronista para hablar de diferentes perspectivas sociales y culturales de la sociedad rural del Caribe colombiano. Por ejemplo, del pueblo de San Estanislao, lugar donde creció el escritor, enfatiza a personajes analfabetos, llamados corronchos: “El corroncho, consiste de limitaciones que le impone su analfabetismo, se enorgullece de dones simples como la fuerza para derrotar a un mulo -no importa que después de la pelea el mulo luzca más ‘inteligente’ que él” (86). Cambia de tono para invocar

temas serios como es la falta de carreteras y puentes: “Oliver vive en Soplaviento, un pueblo ardiente cercado por el canal del Dique. Para desplazarse por tierra hacia las ciudades más próximas -Cartagena y Barranquilla- los habitantes primero deben atravesar el río en bote, y luego abordar un bus intermunicipal” (87). Otro problema que resalta del pueblo es el mal servicio eléctrico: “En Soplaviento, un pueblo polvoriento de ocho mil quinientos habitantes, el servicio de energía se interrumpe con bastante frecuencia” (89). Enaltece a los músicos pueblerinos: “-Aquí en San Pelayo hay puros músicos de primera con instrumentos de segunda” (117). Entonces, de estos ejemplos se deduce que el cronista acomoda un retrato del Caribe donde enfatiza costumbres y el poco apoyo por parte de las entidades gubernamentales para el mejoramiento de infraestructuras y servicios públicos.

Salcedo Ramos no se conforma con utilizar técnicas del nuevo periodismo estadounidense y recursos poéticos en sus crónicas periodísticas, sino que alterna en forma de pastiche posmoderno, el género ensayístico como un camino válido para el análisis de Colombia. Esa inserción ensayística es acertada porque el género de la crónica es compatible con el género del ensayo. Ambos géneros delimitan identidades.<sup>30</sup> Ambos sirven para comunicar ideas y situaciones sin el uso de la ficción. El género del ensayo transita entre la historia y la literatura, es

---

<sup>30</sup> Eugenia Hauvenaghel explica que el ensayo forja identidades en Latinoamérica y que es escrito por escritores e intelectuales (4). Siguiendo esa idea Víctor Barreda Enderle señala que el ensayo del siglo XX permitió la indagación de la cultura e identidad nacional (141).

una composición literaria sin ficción, son pensamientos narrados en prosa bajo un estilo libre (Cubillos-Poblete 111). El ensayo tiene un carácter expositivo, usualmente didáctico, informativo, aborda temas relevantes, pensamientos e ideologías autónomas (García 91). En este género se exponen problemas y el autor propone su propia interpretación (Góngora 122). Por esa razón, algunos de los ensayos de Salcedo Ramos logran representar la *psique* de algunas personas de Colombia. Recuerdan al *Laberinto de la Soledad* de Octavio Paz y *El perfil del hombre y la cultura en México* de Samuel Ramos porque Salcedo Ramos al igual que los ensayistas mexicanos, logra enfatizar el retrato de la identidad de las personas de su país. Por ejemplo, en “Alabanza de la máscara”, Salcedo Ramos explica la personalidad de los participantes durante el carnaval de Barranquilla cuando se disfrazan y logra establecer una noción de los mecanismos culturales de ese lugar:

El disfraz libera y, después, concede licencia para la transgresión. El tigre de Bengala y la osa malaya que en el baile de máscaras se acarician impudicamente, quizá sean dos conocidos nuestros que se aprovechan de la ocasión para cometer a mansalva una infidelidad. Como en las fiestas dionisiacas de los griegos, en el Carnaval de Barranquilla mucha gente falsifica su identidad para pecar sin preocuparse y, en consecuencia, alcanzar la purificación.

(137)

Así, los ensayos del libro aportan síntesis que ilustran comportamientos sociales. Aportan características que componen el imaginario de Barranquilla durante los carnavales; que ayudan a entender las actividades culturales más recurrentes de esa región.

No solamente enfoca sus descripciones en las personas en general, sino también en la gente afrodescendiente de Cartagena en “La fiesta de la resistencia”. Quizá sea con el propósito de hacer visibles los referentes culturales de ese grupo marginado ante los hombres blancos:

En ciertos barrios populares de Cartagena la fiesta es un asunto visceral. Allí no se danza por simple diversión sino para reafirmar la vida. El negro, excluido desde siempre, intuye que mientras baila, cuenta para el mundo. Por eso le sube el volumen a la música, la zapatea con urgencia, como si estuviera cumpliendo su último deseo. Sabe que cuando cese el estruendo, cuando se apaguen los *picós* y se callen los tambores, quedará a solas con su triste realidad de todos los días: la pobreza, la discriminación.

(143)

En esos dos ejemplos, Salcedo Ramos explica de manera verosímil cómo se comportan los ciudadanos de Barranquilla y de Cartagena durante el carnaval y las fiestas. Explica tradiciones en distintas razas que componen una identidad nacional. Demuestra construcciones raciales que influyen de manera diversa la

cultura popular. Similar a las ideas de Mijaíl Bajtín expresadas en su libro *Problemas de la poética de Dostoievski*, Salcedo Ramos muestra un mundo invertido donde imperan diversas profanaciones, obscenidades y rebajamientos. Indirectamente, reafirma la idea de Bajtín de que los carnavales permiten subvertir, de alguna manera, los valores ideológicos, órdenes establecidos, distancias sociales.<sup>31</sup> Además, lleva a cabo su escritura partiendo de formas ensayísticas para entregar reproducciones de la sociedad colombiana con objetivos definidos en torno a ámbitos culturales y literarios. Con esos escritos, Salcedo Ramos se erige en un intelectual que presenta un umbral de la colombianidad oculto con una máscara carnavalesca que construye conocimiento. Por otro lado, desde un enfoque narrativo, el escritor crea una lectura parcial y de carácter libre que permite examinar la idiosincrasia colombiana. Sin embargo, a diferencia de las minicrónicas, en los miniensayos Salcedo Ramos borra el yo, es decir, hace un desvanecimiento de la primera persona del singular. No expresa sus sentimientos, experiencias personales ni recuerdos como ocurre en las crónicas. Incluye su propio lenguaje y giros estilísticos para dar forma a sus ideas y argumentos subjetivos (como es el caso de la técnica pictórica). No utiliza

---

<sup>31</sup> Bajtín apunta en *Problemas de la poética de Dostoievski*: “En el carnaval se elabora, en una forma sensorialmente concreta y vivida entre realidad y juego, un nuevo modo de relaciones entre toda la gente que se opone a las relaciones jerárquicas y todopoderosas de la vida cotidiana. El comportamiento, el gesto y la palabra del hombre se liberan del poder de toda situación jerárquica (estamento, rango, edad, fortuna) que los suele determinar totalmente en la vida normal, volviéndose excéntricos e importunos desde el punto de vista habitual. La excentricidad es una categoría especial dentro de la percepción carnavalesca del mundo” (179-180).

pruebas a sus argumentos, a pesar de ello, los ensayos ofrecen una visión intelectual. Las pruebas no son necesarias porque Salcedo Ramos no funge como historiador o cronista, sino de ensayista que revela y/o sugiere los valores, faltas y elementos de su entorno.

Por otra parte, Salcedo Ramos injerta en su libro, en forma de pastiche, el artículo de opinión para ofrecer una estructura un tanto tergiversada a través de una gama de modos. Según Pastora Moreno Espinosa, el artículo opinión sirve para dar a conocer ideas de forma argumentativa. Ofrece interpretaciones, explicaciones, antecedentes y consecuencias de hechos (4). Es un texto donde el autor da una opinión firmada y con cuya opinión se juega el prestigio (ctdo. en Castelo Blasco 35). La opinión es escrita de manera subjetiva y es cultivada por periodistas o escritores de prestigio (73). Tiene un carácter persuasivo y puntos de vista personales (77). Posee componentes pedagógicos si las descripciones son densas o si se dibuja un contexto. A través del artículo de opinión se pueden dar consejos, prescribir deberes u obligaciones y explicar realidades (Vásquez Patiño y Peña Tamayo 288). Es un manual de estilo que guía la opinión de los lectores (289). Es un texto divulgativo de un conocimiento especializado (294). Un ejemplo concreto en *Botellas de naufrago* es “Elogio del patacón”, donde el escritor despliega la glorificación de una comida tradicional de Colombia, el patacón:

Quitarle al plátano verde su corteza, rebanarlo, freír los trozos, aplastarlos, bañar los patacones en agua de ajo y sal, volver a freírlos, sentir el calor del caldero, sudar, sacarlos del aceite, servirlos. Semejante sacrificio es mucho más que un simple acto de cocina: es una liturgia. Por eso todos somos dioses mientras comemos patacones. Sigamos comiendo patacones, que después vendrá la muerte. Comámoslo con queso, con carne en bisté, o con suero costeño, o con *hogao*, o con pescado frito, o con el acompañante que cada quien prefiera. En su célebre tratado de gastronomía, Brillat-Savarin sostuvo que “el descubrimiento de un buen plato es más provechoso para la humanidad que el descubrimiento de una estrella”. (Salcedo Ramos 321)

En esa opinión, el escritor da un consejo: seguir preparando y comiendo patacones porque ese hábito es como una liturgia (un conjunto de prácticas). Entrega conocimientos a los lectores, sobre todo a aquellos que no son colombianos porque a partir de la lectura, los receptores sabrán qué cosa es un patacón en Colombia y aprenderán que ese platillo, en específico, puede acompañarse con muchos otros aperitivos. Además, Salcedo Ramos puede verse como especialista del tema porque es colombiano y porque allí se come patacones típicamente mientras que en otros países no son acostumbrados o si lo son, se les conocen con otros nombres: Chipilo en Bolivia, Tostón en Cuba, Guatemala,

Nicaragua y Venezuela. Curiosamente, el título del artículo recuerda a las odas de Pablo Neruda. Parece, entonces que existe una conexión entre ambos escritores. En el libro analizado aparecen títulos como: “Elogio a la empanada” y “Oda al muñeco de Año Viejo”, mientras que Neruda escribió odas dedicadas a temas geográficos, a plantas, a la naturaleza, a seres inanimados / a animados. Por ende, el autor colombiano y poeta del cono sur expresan sentimientos humanos que no tienen relación con sensibilidades románticas nacidas por el amor hacia otra persona.

*Botellas de naufrago*, pues, tiene una arquitectura multigenérica ya que se compone de minicrónicas, miniensayos y artículos de opinión y ese ordenamiento laberíntico, plagado de encrucijadas por sus diferentes géneros y estilos, reproducen rincones de la cultura colombiana. Por ello, el libro es radical por la vasta y heterogénea disposición de temas y géneros presentados en forma posmoderna. Tiene una heterogeneidad que desafía una sola sistematización de conocimientos que se desplaza por un camino fragmentado. Es un libro/archivo que organiza diferentes datos que tienen que ver con temáticas sociales y culturales de Colombia. En los ensayos se encuentra el otro lado de la moneda, se evidencia el alejamiento de las técnicas utilizadas por el nuevo periodismo, ya que el narrador no necesariamente se expresa en primera persona. Por otro lado, todas las características mencionadas por Tom Wolfe están presentes en las crónicas de *Botellas de naufrago*. Asimismo, esos miniensayos, minicrónicas y miniartículos

de opinión recuerdan a la estructura de los microcuentos porque no tienen el espacio suficiente para expandir las ideas ni los recursos literarios como es el caso de la novela. No obstante, producen un gran impacto debido al bien escogido lenguaje, temas y técnicas del escritor que son presentadas con claridad, precisión y sencillez. Así que afirmo que el resultado de la fragmentación posmoderna, presente en este libro, provee significados y conocimientos substanciales en espacios breves.

#### **1.4 El testimonio y relato de vida en *Los ángeles* de Lupe Pintor**

Si la vida es el original, el recuerdo es una copia del original y el apunte una copia del recuerdo.  
Abad Faciolince, *Héctor*

Alberto Salcedo Ramos publica *Los ángeles de Lupe Pintor* en 2015. El libro está conformado por diecinueve crónicas que proyectan la cultura, las costumbres, la historia y diferentes problemáticas de Colombia y de otros países de América Latina. El libro sigue algunos de los temas y recursos literarios anteriormente utilizados por Carlos Monsiváis, Truman Capote, Gay Talese y Norman Mailer. La mayoría de las crónicas del libro representan tradiciones, folclor, cuestiones sociales, discutas económicas, asuntos territoriales, agendas étnicas y situaciones violentas de varias regiones rurales, semi-rurales y urbanas

de Colombia. Por ejemplo, registran la trama social y económica de la etnia indígena wayúu, lo llevadero de algunos velorios colombianos, travestis que juegan fútbol, torturas consumadas por guerrilleros, masacres perpetradas por paramilitares, víctimas de minas antipersonales, desplazamientos de poblaciones a causa de la violencia, falta de empleo, personajes iletrados que hablan de temas literarios, expresiones populares, pueblos arquetípicos y vida cotidiana. No obstante, el propósito de esta sección es evidenciar que Salcedo Ramos hace uso de los géneros del testimonio y del relato de vida para construir sus crónicas. Para llevar a cabo ese cometido tendré en cuenta la teoría de la posmodernidad dada por Craig Owens que es entendida como una pantalla con diferentes influencias e interferencias; como un sistema que bloquea y autoriza ciertas representaciones (96). También es entendida tal como la explicó Frederic Jameson en “Posmodernismo y sociedad de consumo (sic)” donde apunta que la posmodernidad es una reacción en contra de la modernidad que establecía seguir a los monumentos canónicos (165-67). Así, demostraré que Salcedo Ramos no sigue reglas canónicas, sino que tergiversa estilos al conjugar el testimonio y el relato de vida dentro de la construcción formal de las crónicas del libro.

*Los ángeles de Lupe Pintor* hace un recorrido simuladamente errático en una versión poco ortodoxa de la historia cultural, económica, política y de diferentes problemáticas de Colombia, recorrido similar a la que alguna vez

delineó Carlos Monsiváis sobre México.<sup>32</sup> Salcedo Ramos entrelaza cultura, prácticas sociales, subjetividad colectiva y costumbres de diferentes sectores del país como una suerte de representación de lo que significa ser colombiano. Sus crónicas están integradas por una multitud de temas, de imágenes, de personalidades que pueden ser leídas como una expresión desenfadada que va en contra de discursos oficiales. Por lo tanto, el modelo utilizado en el libro *Los ángeles de Lupe Pintor* sigue el modelo del libro *Los rituales del caos* de Monsiváis porque los temas son cambiantes y porque no hay una relación entre los tópicos presentados, pero la unión de los mismos retratan a un país. En el libro aparecen tres crónicas que abordan a personajes no colombianos. “Las luces de Ana Lizeth” es una crónica de una hondureña exitosa y toma lugar en Tegucigalpa, la de “Los ángeles de Lupe Pintor” toma lugar en la delegación Cuajimalpa, Ciudad de México y “El último gol de Darío Silva” tiene como escenario la ciudad de Treinta y tres, Uruguay.

Primero, se debe notar que las crónicas de Salcedo Ramos están construidas de una manera que la crítica llamaría posmoderna porque están conformadas de una manera ecléctica con entrevistas, notas autobiográficas, biografías, reportajes, memorias, testimonios y quizá otros géneros de la literatura. Es decir, la posmodernidad de las crónicas de este libro radica en la

---

<sup>32</sup> Son muchos los articulistas que mencionan que las crónicas de Carlos Monsiváis dan una interpretación aparentemente caótica de lo popular urbano, las culturas populares y de la realidad mexicana. María Cristina Pons y María Eugenia Mudrovicic llaman a estas interpretaciones: “teoría monsivaíta de la identidad mexicana” (Pons 126; Mudrovicic 30).

utilización o creación de una técnica que no sigue una sola regla existente, sino que organiza su estética a través de varios géneros descentralizados. Esa arquitectura del libro permite que el escritor practique una forma nueva y trascendental. En otras palabras, las crónicas de *Los ángeles de Lupe Pintor* son importantes y tienen formas nuevas debido a la utilización híbrida de géneros que narran hechos reales de la vida y que dota de voz a la otredad o a personas que tienen situaciones únicas.

A pesar de los varios géneros utilizados en este libro, lo que aquí me interesa es analizar la utilización del género del testimonio y del relato de vida que sobresalen de los otros géneros. Obviamente, las crónicas de Salcedo Ramos tienen una aglomeración de testimonios, aunque distintos a otros en su orden y práctica discursiva porque no reúnen todas las características de los modelos canónicos. El testimonio es un legado narrativo que libera a las personas. Este tipo de escritura implica el relato oral o escrito en la voz de la primera persona para expresar un algo urgente de lo que uno es testigo (Beverley, “Anatomía del Testimonio” 9). Puede ser presentado como memorias, historias orales, viñetas, prosa, canciones con un propósito político o para concientizar y reflexionar concienzudamente. Puede comenzar con un estado oral, (entrevistas y/o grabaciones) pero no permanece de tal manera. Su objetivo es dar a conocer un error, un punto de vista o un llamado urgente a una acción y no solamente retratar una entrevista a profundidad. En otras palabras, es una expresión metodológica

usada para expresar un relato que puede ser de opresión (Reyes y Rodríguez 526). Esta literatura, según Josefina Cuesta Bustillo en “Memoria e historia”, está escrita con recuerdos condensados de uno o diversos grupos de cierto momento histórico que tienen que ver con lo social, lo geográfico, lo político o lo nacional (210). Es literatura que funge como memoria y reconstrucción epistemológica de historias de vida que revelan un algo escondido en las esferas culturales y sociales de los entrevistados.<sup>33</sup> René Jara menciona en el “Prólogo” de *Testimonio y literatura* que el testimonio es una narración que exhibe un problema de represión, de pobreza, de marginalización, de explotación o simplemente un acto de sobrevivencia (3). Eso es precisamente lo que testifican varios de los personajes que aparecen en las crónicas de Salcedo Ramos. Plantean un problema y ese problema es expuesto por una persona que pertenece o que representa a un grupo que tiene el mismo problema.<sup>34</sup> Por otro lado, John Beverly menciona en “*Testimonio, Subalternity, and Narrative Authority*” que el lector de esta literatura reconocerá la voz real de la persona y no pesará que es una voz ficticia, sino una que tiene el deseo de ser escuchada (572). Sobre su longitud, Beverly menciona que puede ser tan largo como una novela, contado en primera persona por un narrador que también es el/la protagonista o testigo de los eventos que cuenta

---

<sup>33</sup> Los estudiosos Harrison y Lyon han mencionado que hay una gran tradición de usar la observación, historias personales e historias de vida para revelar esferas culturales y sociales escondidas (Harrison 101).

<sup>34</sup> Beverly explica en “Anatomía del testimonio” que para que este tipo de literatura no se convierta en autobiografía es necesario que el testigo afirme la identidad de un determinado grupo, tribu o etnia y nunca la identidad personal (3).

(571).<sup>35</sup> Indica que muchas veces los testimonios son redactados por un periodista, un etnógrafo o un profesional por la condición analfabeta o poco educada del testigo (Beverley, “Anatomía del testimonio” 9). Al respecto, Miguel Barnet menciona en el artículo “La novela testimonio: socio-literatura” que esta literatura es: “...un desentrañamiento de la realidad, tomando los hechos principales, los que más han afectado la sensibilidad de un pueblo y describiéndolos por boca de uno de sus protagonistas más idóneos” (108). Tomando en cuenta la definición de Barnet, lo que escribe Salcedo Ramos sí es “un desentrañamiento de la realidad” que expone situaciones sumamente sensibles de algunas personas. Además, los testimonios que se encuentran en las crónicas de Salcedo Ramos no son del tamaño de una novela, su longitud coincide con la de los cuentos o minicuentos. Sin embargo, la diferencia principal de los testimonios canónicos tradicionales y los de Salcedo Ramos es que estos últimos no están escritos directamente en primera persona, por el testigo, sino que es emitido por el intermediario, el cronista.

Ahora, un testimonio desde una perspectiva legal es una declaración de un testigo ante una autoridad legal sobre el conocimiento de la existencia de hechos que presencié directamente. Boris Barrios-González menciona en *El testimonio penal* que: “El testimonio es la experiencia que relata el testigo ante autoridad competente sobre el conocimiento concreto que tenga, por percepción sensorial

---

<sup>35</sup> Beverley también menciona que no es necesario que un testimonio tenga la longitud de una novela (Beverley 9).

directa, de un objeto o hecho pasado que tiene interés probatoria” (Barrios-González). Tomando en cuenta esa definición, Salcedo Ramos sí utiliza testimonios de personas que dan fe de cosas que presenciaron, de cosas que saben y les consta de manera directa. El que las personas-testigos hayan visto, sentido u oído directamente lo que declaran es sumamente importante para la ley como para el cronista para detallar su verdad.

Ejemplos concretos se encuentran en la crónica “La travesía de Wikdi” que trata de un niño indígena que tiene que caminar ocho kilómetros diariamente para llegar a su escuela, y que además transita por caminos peligrosos porque muchos de los transeúntes han sido torturados y asesinados por paramilitares. Allí aparecen dos breves testimonios. Uno perteneciente al padre de Wikdi que testifica que su hijo tiene que ir a otro pueblo a estudiar porque los indígenas kunas no tienen una escuela dónde percibir una educación formal: “–El colegio está lejos –dice– pero no hay ninguno cerca. El que tenemos nosotros aquí en el resguardo sólo llega hasta quinto grado, y Wikdi ya está en séptimo. –La única opción es cursar el bachillerato en Unguía” (11). Otro breve testimonio es de Wikdi que declara que va a clase todos los días sin alimentarse a pesar de tener que caminar por dos horas y media de ida y otras dos y media de vuelta: “Yo voy sin desayunar pero en el colegio dan un refrigerio,... –El año pasado daban refrigerio. Este año no dan nada” (14). Para validar los mini testimonios, Salcedo Ramos incorpora otros testimonios que refuerzan o certifican lo previamente

dicho. Por ejemplo, el maestro del plantel educativo de Wikdi valida lo declarado por el niño: “–Este año no hemos podido darles a los estudiantes su refrigerio diario –dice Benigno Murillo, el rector–. El Instituto Colombiano de Bienestar Familiar, que es el que nos ayuda en este campo, nos mandó un oficio informándonos que volverá a dar la merienda en marzo” (17). Por ende, la urgencia de esos breves testimonios, plasmados en la crónica, es el de dar a conocer la situación precaria que viven los indígenas kuna por no tener medios adecuados para percibir una educación formal ni alimentación para los niños que acuden a las escuelas primarias. También exhiben la pobreza y la marginalización. Tanto Wikdi como su padre Prisciliano representan el grave problema que tiene un grupo indígena. Es decir, Wikdi y Prisciliano representan el tipo de vida que llevan los indígenas kuna. Sus testimonios son en realidad la voz polifónica de una comunidad indígena. También pueden ser vistos como una metodología para crear memoria de tales hechos y despertar la conciencia de los lectores de estas crónicas.

Otros testimonios se encuentran en la crónica titulada “El pueblo que sobrevivió una masacre amenizada con gaitas”. Allí aparecen varios testigos que ratifican lo sucedido en la masacre, del pueblo El Salado, que fue perpetrada por paramilitares en febrero del 2000. El primer testigo es José Manuel Montes, él es habitante del lugar y testifica sobre cómo los paramilitares torturaron a la primera de sus víctimas, Eduardo Novoa Alvis:

Le arrancaron las orejas con un cuchillo de carnicería y después le embutieron la cabeza en un costal. Lo apuñalaron en el vientre, le descerrajaron un tiro de fusil en la nuca. Al final, para celebrar su muerte, hicieron sonar los tambores y gaitas que habían sustraído de la Casa de la Cultura. (199-200)

Después aparece Édita Garrido, otra aldeana, que testifica sobre la masacre: “Los paramilitares, dijo, llegaron al pueblo un poco antes de las nueve, disparando en ráfagas y profiriendo insultos” (200). Unida a esa voz está la de Oswaldo Torres que explica el por qué de la masacre en ese pueblo:

Mientras chupa su eterno cigarrillo, Oswaldo Torres advierte que los problemas de orden público en El Salado se debían al simple hecho de pertenecer geográficamente a los Montes de María, una región agrícola y ganadera disputada durante años por guerrilleros y paramilitares. (206)

Los testimonios de José Manuel Montes, Édita Garrido y Oswaldo Torres son suficientes para evidenciar la masacre de la cual fueron testigos presenciales. Lo expresado desentraña la realidad que trata de esconder el gobierno, según lo indica el propio cronista: “– nos enseñan a punta de plomo el país que no conocemos ni en los libros de texto ni en los catálogos de turismo” (199). Por consiguiente, esos testimonios son suficientes para representar a un pueblo reprimido por los grupos paramilitares y por la guerrilla colombiana. Permiten,

además, crear memoria y evidencia de las situaciones violentas, reales y verificables, perpetradas en contra los habitantes de El Salado. Los testimonios son pruebas que construyen un discurso de la realidad a través de métodos literarios. Salcedo Ramos se vale de este género y no otro para dar notoriedad a hechos lamentables sobre los indígenas kuna y los habitantes de la comunidad El Salado porque documenta lo que pudo perderse o prohibirse.<sup>36</sup> Por consiguiente, en las crónicas de “La travesía de Wikdi” y “El pueblo que sobrevivió una masacre amenizada con gaitas” el cronista se aleja de retóricas convencionales para permitir que los testimonios directos de las personas subrayen lo sucedido ya que ese género discursivo permite articular “la verdad” y el dolor subjetivo de la personas/personajes/testigos.

Desde otro enfoque no testimonial, Salcedo Ramos construye sus crónicas apoyado del género de relato de vida. Usualmente en este estilo, hay un investigador que invita a un dialogo a un sujeto con el propósito de retratar sus vivencias, lo hace a través de la entrevista. El investigador hace preguntas específicas para reconocer el área investigada, usualmente los temas son sobre la vida laboral, el desempleo o la exclusión social. El sujeto entrevistado usualmente hace referencias a: “familia, escuela, trabajos, amigos, barrio donde se habita, asociaciones” (Rhéaume 100). En cuanto a la longitud, pueden ser historias largas

---

<sup>36</sup> La literatura testimonial es de suma importancia de acuerdo con el sociólogo Orland Fals Borda: “en aquellas circunstancias en las que no hay documentación escrita ni fuentes secundarias accesibles; todo ello con el fin de rescatar la historia olvidada o prohibida” (ctdo. en Suárez Gómez 65)

o cortas (113). Laurent Douzou menciona en “Biografía y relato de vida” que a través del relato se puede acceder a registros del pasado: “El relato puede ser inexacto, pero eso no le impide ser un modo privilegiado de acceder al pasado tal como se rememora” (172). El relato de vida al igual que la biografía utiliza filtros diferentes para analizar. El primer filtro es la relación originada entre el entrevistador y entrevistado. El segundo filtro pertenece al testigo que intenta organizar y ordenar sus propios recuerdos (172). En esta literatura se incluye no solamente a personas de grupos vejados (mujeres, octogenarios, personas afectas a su mismo sexo, indígenas o migrantes), sino también a grupos medios, en otras palabras a grupos que componen la mayoría de las sociedades. Se incluye a diferentes sociedades con el propósito de explicar experiencias de vida y contextos histórico-sociales (Pensado Leglise 52).<sup>37</sup> Esos relatos de vida son cruciales para conocer la historia cercana a nosotros, pero también para conocer emociones y sentimientos de las personas (ctdo. en Sonlleve Velasco 3; Enríquez 36).<sup>38</sup> A través de ellos podemos conocer lo cotidiano, lo cultural y lo particular a pesar del transcurrir del tiempo (Barela et al. 6-7). Por otro lado, Laura Velasco Ortiz menciona en “Identidad y migración. Relato de vida” que esta literatura es una descripción oral que un individuo manifiesta sobre alguna experiencia de su

---

<sup>37</sup> Patricia Pensado Leglise utiliza de la misma manera e intercambia los términos “relatos de vida” e “historia oral” en su artículo “El acontecer histórico en el relato de vida.”

<sup>38</sup> Para corroborar lo débil de las líneas divisorias de los géneros testimonio, relatos de vida e historia oral léase el artículo de Miriam Sonlleve Velasco titulado “¿Con qué jugamos si no hay juguetes?: La infancia y el juego en la posguerra española (1939 – 1951) desde el relato de vida”. Sonlleve Velasco intercambia los tres términos de manera holgada.

vida a petición de un entrevistador. Y que, por lo tanto, el relato no se forja de manera espontánea sino que se expresa después de una investigación iniciada por el entrevistador (76). Es utilizado en varias disciplinas con diversas finalidades, puede tener enfoque biográfico, hermenéutico y ontológico de una determinada temática con función identitaria (Cornejo 29-30). Puede tener una orientación interpretativa de eventos vividos de una persona con un enfoque existencial de la cotidianeidad de la vida dentro de los rubros familiares, sociales, políticos, culturales, con el propósito de obtener cierto conocimiento (30-31). En mis palabras, es un método que crea una imagen tridimensional de una persona desde diferentes ángulos con el propósito de reproducir saberes de diversas índoles.

Un ejemplo específico en el libro *Los ángeles de Lupe Pintor* es la crónica de “Las luces de Ana Lizeth”. Allí aparece el relato de vida de Ana Lizeth, por medio de ella se representan violencia, vida precaria y costumbres hondureñas. La crónica analizada es diferente a otras porque es positiva y porque tiene un final feliz. A pesar de que la violencia y la pobreza están al orden del día en Tegucigalpa, Ana Lizeth logra destacarse como una empresaria y genera empleos en la industria de la tortilla. Por consiguiente, esta es una crónica distinta a las acostumbradas por Salcedo Ramos porque él usualmente narra situaciones complicadas, violentas y tristes. Sin embargo, esta vez, la violencia produjo una representación y retórica diferente. El relato de vida de Ana Lizeth no conduce a la fatalidad, por el contrario, los círculos cerrados de la victimización y pobreza

encuentran una salida y tienen una suerte de moraleja. En esta ocasión, el relato del personaje no partió de la vida de los hacedores de la violencia que son incapaces de disolver su marginalidad, sino de una víctima de la violencia que estudia y se supera: “¿Qué tal que me hubiera quedado en estos barrios sin estudiar una carrera? Yo me esforcé bastante. Dios dijo ‘Ayúdate, que yo te ayudaré’” (145). Por otro lado, el cronista menciona sobre Ana Lizeth: “Así que ella pudo haber sido una fracasada más, tal y como lo pregona el viejo dicho hondureño: “‘Quien nace pa’ maceta, nunca pasa del corredor’. Pero ella pasó” (147). Por ende, ni el discurso del cronista ni el relato de Ana Lizeth son fatalistas, no son melancólicos, no son hostiles y por ello se alejan de los discursos habituales en las crónicas de Salcedo Ramos que plantean el tema de la violencia. Quizá el escritor quiso mostrar que el ser humano puede superarse, si estudia y trabaja, independientemente de clases sociales al que pertenezca y ejemplifica con Ana Lizeth.

Esta crónica no solamente habla de la violencia, sino que crea por medio del relato de vida de Ana Lizeth varias imágenes que denotan los rasgos de la comida típica de los hondureños. Ella recomienda probar: “Por ejemplo, un plato llamado casamiento, trae cerdo, arroz de frijoles, huevo picado, tajadas de plátano maduro y un refrescante jugo de horchata...” (132-33). La personaje/persona señala la comida que usualmente comen los que tienen muy poco dinero: “Cada tortilla se rellena con frijoles o con queso rallado o con picadura de cebolla,

tomate y ají, ¡y listo!” (137). Aclara que la tortilla se acostumbra en la mesa de la gente que tiene y que no tiene que comer. Señala cuál es el plato de Honduras que le parece exquisito: “–La gallina india guisada.... –Es la gallina criolla que crece en el patio de la casa” (146). De tal forma, con estas imágenes Salcedo Ramos retrata la comida habitual hondureña en diferentes estratos de la sociedad. Además, es a través del diálogo entre el cronista y Ana Lizeth que se puede definir un relato de vida que expresa una realidad en varias vertientes en Honduras. También obsérvese que la hondureña no es una persona perteneciente a los grupos humildes del país, aunque alguna vez sí lo fue y, por ende, a través de ella el cronista puede explicar varios contextos socio-económicos.

Por otro lado, el tema del fútbol es constante en Salcedo Ramos, pero siempre lo lleva por diferentes directrices. En “El último gol de Darío Silva”, el cronista no intenta forjar hinchas ya que no debate, no explica jugadas del futbolista ni hace comentarios estrictamente futbolísticos. Por el contrario, utiliza el relato de vida de Darío Silva para proponer un acercamiento que sigue las pautas del melodrama porque exalta las pasiones personales del futbolista. El acercamiento es completamente válido porque el género del relato de vida permite que haya expresiones variadas: sentimientos, emociones y creencias de los personajes. Por eso, Salcedo Ramos explica que según Silva, lo único que necesita para ser feliz son: “sus animales, sus monturas de caballería, el retrato de sus padres ya fallecidos, las fotos de sus dos hijos, una tetera que le dieron en

Paraguay y un poncho que le regalaron en Argentina,... Eso, más Lorena, su novia actual” (98). Además, con el relato de vida, el cronista es capaz de narrar sobre la vida de Darío Silva antes y después del accidente que le llevó a la amputación de la parte inferior de su pierna derecha. Esboza brevemente la vida promiscua y bohemia del jugador: “Hace dos días se puso a pensar que ella es la única mujer a la que ha amado. –¿Por qué lo crees? –Bueno, es la única a la que nunca le he sido infiel, ¡y llevamos más de un año juntos! –¿Eras muy infiel? –Ni te cuento” (98-99). No conformándose con bosquejar la vida de Silva, el cronista también deja un lugar importante para señalar, por su cuenta, las prácticas y comportamiento de los habitantes de la ciudad Treinta y tres de Uruguay que giran en torno al fútbol: “Aquella tarde confirmé que en la cultura rioplatense el fútbol tiene unos rituales de iniciación similares a los del amor: acompañar al hijo en la cancha es como apadrinarle la primera novia” (93). Sobre los treintaitresinos, apunta que juegan ordinariamente el fútbol de manera informal en las calles: “En Treinta y tres, el pueblo donde nació, las opciones siempre han sido escasas: *laburo* en el campo para garantizar el pan, futbol en los ratos libres para entretenerse. ¿Qué más se puede hacer en esos parajes solitarios tan apartados de la capital?, pregunta” (95). Consecuentemente, el gran mérito de esta crónica es haber encontrado la combinación perfecta para narrar sobre la vida de Silva con ingredientes que retratan el comportamiento de los habitantes de Uruguay a partir del ángulo del fútbol.

En “Los ángeles de Lupe pintor” se desarrolla el tema del boxeo, pero se hace caso omiso a las descripciones de ese deporte. En su lugar, Salcedo Ramos describe detalles íntimos del boxeador mexicano, resalta el enojo que siente el boxeador cuando le llaman asesino: “–En especial hay una que me da mucho coraje. – ¿Cuál? –Bueno, no es una pregunta, exactamente. Es cuando me dicen: “El boxeador ese al que usted mató”,... es absurdo que me pregunten cómo maté a Owen. En el *ring* no hay asesinatos” (107-108). Salcedo Ramos describe las excentricidades y extravagancias del boxeador, pero nunca se detiene en narrar explícitamente las peleas de boxeo, quizá porque prefiere detallar a Pintor como persona y así representar a través de él algunas tradiciones mexicanas. Por medio de la voz de Pintor, el cronista hace un señalamiento implícito a algunas prácticas comunes entre los mexicanos como es llamar “Lupe” a algunos de sus habitantes por ser el diminutivo de la Virgen de Guadalupe. Registra el uso común de cierta jerga mexicana, por ejemplo, la palabra “pinche”.<sup>39</sup> Traza el uso de determinado tipo de calzado como son: botines de avestruz, de víbora o de cocodrilo con el propósito de delinear identidades a través del boxeador. Con todos esos relatos de vida que están adentro de las crónicas del libro, Salcedo Ramos logra sintetizar la vida laboral, los amigos, la familia, los barrios y otros contextos de vida de ciertos

---

<sup>39</sup> La palabra “pinche” es común en la jerga mexicana y se utiliza para ofender o humillar a una persona, situación o cosa. No obstante, “pinche” significa ayudante de cocina en el español tradicional.

lugares. Reconstruye un nuevo sistema de interpretación al entrelazar a personajes de la vida real y resalta la identidad.

Obviamente hay que considerar que el libro de *Los ángeles de Lupe Pintor* está escrito con varios géneros literarios pero aun así todos los escritos son crónicas –género también conocido con el nombre de periodismo narrativo. Son crónicas construidas a base de otros géneros literarios pero hiladas con el elemento distintivo de la crónica; el “yo cronista” testigo presencial de lo que escribe o el “yo cronista” que busca a los testigos.<sup>40</sup> El libro tiene una constitución genérica híbrida al igual que casi todas las crónicas actuales ya que están compuestas por varios géneros que se desplazan entre la novela, el reportaje, el cuento, la entrevista, el teatro grecolatino, el ensayo, la autobiografía y otras influencias narrativas (Villoro 578-79). Al igual que Truman Capote, el cronista colombiano aglutina en sus crónicas a varios personajes pertenecientes a los lugares que visita. Mezcla las representaciones de ciudades con los retratos humanos.<sup>41</sup> Al igual que Tom Wolfe, Salcedo Ramos investiga y organiza la vida de sus personajes y no teme en escribir sobre los estilos de vida, libertades

---

<sup>40</sup> En cuanto al “yo cronista”, Julio Villanueva Chang menciona en el artículo “El que enciende la luz. ¿Qué significa escribir una crónica hoy?” que: “Cada vez un cronista puede ser menos testigo de los acontecimientos. No estuvo en el lugar de los hechos, pero debe reconstruir el pasado: intenta buscar testigos y escarbara en sus recuerdos. Los entrevista. El cronista trabaja con recuerdos ajenos cuando otros le cuentan los hechos; y con recuerdos propios si tuvo la suerte de ser testigo. En ambos casos, gran parte de su trabajo consiste en ordenar y dar sentido a una memoria (592-593).

<sup>41</sup> John Hollowell menciona en *Fact and Fiction. The New Journalism and the Nonfiction Novel* que Capote escribía utilizando las características y retratos locales: “While it is less well known, Capote’s development as a reporter, local colorist, and screenwriter has steadily paralleled his growth as a novelist” (65).

sexuales, vida trivial de sus personajes y emociones de los mismos.<sup>42</sup> Parecido a Gay Talese, el cronista escribe sobre personajes conocidos públicamente con el propósito de entender los sucesos que ocurren en la sociedad.<sup>43</sup> De la misma forma que Talese, Salcedo Ramos investiga a boxeadores retirados, describe escenarios y pinta costumbres psicológicas de personas. Similar a Norman Mailer, el cronista revela su estado de ánimo y lo que está pensando. Sin embargo, la diferencia entre los dos es que cuando Mailer habla de sí mismo lo hace en la voz de la tercera persona, mientras que Salcedo Ramos lo hace en primera y en tercera persona.<sup>44</sup> Igual que Monisivais, Salcedo Ramos utiliza la “voz de proscenio”, la voz del “coro griego”, es decir la voz de los testigos para expresar diferentes situaciones.<sup>45</sup>

El libro *Los ángeles de Lupe pintor* logra que los lectores se adentren en una realidad que no siempre es parecida a la de ellos. Consigue que estas crónicas periodísticas conformadas por testimonios y relatos de vida representen,

---

<sup>42</sup> Tom Wolfe asegura que: “In both stories I also depend heavily on details of status life to try to draw the readers inside the emotional life of the characters. I enjoyed the contrast created by drawing these details largely from the top of the social scale in ‘Radical Chic’ and from the bottom in ‘Mau-Mauing the Flak Catchers’” (412).

<sup>43</sup> En el libro *Telling True Stories*, Gay Talese explica que los escritores de no ficción usualmente escriben sobre la vida pública de personas bien conocidas: “The nonfiction writer has traditionally dealt with people in public life, names that are known to us. [...] I thought those people had a sense of what was going on. I believed if we could bring them into the large consciousness, they could help us understand the trends happening around us” (6).

<sup>44</sup> Véase el artículo titulado “Norman Mailer from *The Armies of the Night*” que habla sobre la inclusión del escritor Norman Mailer como personaje en varias de sus obras en las cuales se refería a sí mismo como “Mailer” en la voz de la tercera persona para emitir elementos autobiográficos (Wolfe 212-13).

<sup>45</sup> Juan Villoro utiliza la fórmula de “coro griego” para referirse a los testigos, mientras que Tom Wolfe se refería a los testigos como la “voz de proscenio”.

comuniquen y retraten una realidad que a veces está oculta por fuerzas hegemónicas. Además, con la utilización de testigos y relatos de vida, Salcedo Ramos crea un contexto que valida y prueba las experiencias que escribe. Por lo tanto, los testimonios y relatos que utiliza no pueden ser llamados anécdotas porque su libro no puede estar cerca del área de la ficción.<sup>46</sup> Por el contrario, representan situaciones verdaderas de personas existentes. Además se puede argüir que comparable a la ciencia que está construida de manera interdisciplinaria, las crónicas de Salcedo Ramos están construidas con recursos posmodernos que aceptan diversos estilos y géneros literarios.

Sucintamente, a través de esta colección de crónicas, Salcedo Ramos retrata mecanismos culturales, sociales y políticos de Colombia y en medida discreta de México, Honduras y Uruguay. Escribe un testimonio del presente a través de un pluralismo y multiplicidad de voces para crear un mosaico de imágenes realistas, cotidianas y peculiares. Construye el corpus del libro con temáticas y estilos distintos porque es heredero de algunos tópicos y prácticas literarias de Monsiváis, Capote, Talese y Mailer. El cronista fusiona de manera elocuente una creación literaria posmoderna con una combinación de puntos de vista, técnicas narrativas, armazón de imágenes, atmósferas y altos grados de investigación. Gracias a esa escritura de corte posmoderno, que no permite ser

---

<sup>46</sup> Kathryn Blackmer Reyes y Julia E. Curry Rodríguez mencionan que una anécdota es cuestionable en cuanto a la validez de lo testificado, es decir, la anécdota se equipara a la ficción. (529).

gobernada por una sola categoría literaria, se puede discernir información sobre aspectos culturales, políticos y sociales de diversas áreas del continente.

## **CAPÍTULO 2: La crónica y sus diferentes representaciones: La pluma de Juan Villoro**

### **2.1 Crónicas de viaje en Yucatán: género y cultura a través de Juan Villoro**

¡Asombrosos viajeros! ¡Cuántas nobles historias  
leemos en sus ojos profundos como mares!  
Muéstranos los estuches de sus ricas memorias,  
maravillosas joyas de astros y de éter.  
Baudelaire

*Palmeras de la brisa rápida* (1989) es un libro al modo de crónica de viajes que escribe Juan Villoro después de haber recorrido gran parte de la península de Yucatán en 1988.<sup>47</sup> Ahí pone en relieve las particularidades básicas de la península. A diferencia de otros libros escritos con el género de la crónica de viajes, éste tiene un antecedente particular porque Villoro incorpora a algunos de sus familiares como personajes para construir un relato de no ficción. Entonces,

---

<sup>47</sup> No hay una fecha exacta de cuándo comenzó o terminó el viaje. Solamente aparece el siguiente indicio de temporalidad al final del libro: “Mérida, mayo de 1988. Ciudad de México, junio-septiembre de 1988” (Villoro 207). Por otra parte, el libro fue publicado por Alianza Editorial en 1989, por Alfaguara en 2000, por Almadía en 2009 y por Altaír en 2016.

los lectores de esta crónica escudriñarán un retrato pedagógico que da a conocer sitios en la península a través de los sentimientos e impresiones del autor. Villoro edifica sus crónicas moviéndose o tomando algunos referentes de otros géneros. Es decir, adereza su crónica de viaje con los géneros del relato de vida, la entrevista, el relato de viaje y la novela. Con ello, consigue convertir su crónica en fuentes documentales de estudios urbanos, históricos, económicos, arquitectónicos, sociales, políticos, religiosos, cuadros de costumbres y otras estéticas con diferentes fuentes, autores y personajes de la península yucateca. Villoro recrea y representa la península en tiempos presentes y épocas pasadas con sus culturas y se muestra a sí mismo como un cronista viajero cultivado y capacitado para su creación literaria. Abarca distintos temas que pueden considerarse como banco de datos que acumula información de diferentes sitios. Por eso, esta sección tiene como objetivos: 1) señalar la diferencia entre el relato de viaje y crónica de viaje con el propósito de distinguir y entender las características literarias más representativas de *Palmeras de la brisa rápida*; 2) rotular las particularidades novelescas del libro para así concebir los cortes posmodernos que presenta Villoro.

El libro de viajes se divide en categorías de ficción y no ficción y se han escrito desde la antigüedad hasta nuestros días a través de diferentes lenguas. Muchos de los libros clásicos son en cierta medida libros o literatura de viajes de ficción, por ejemplo, la *Odisea*, la *Argonáutica*, la *Vida y hazañas de Alejandro*

*de Macedonia, la Eneida, la Divina Comedia, el Quijote* y otros (Alburquerque-García 16-20). A diferencia de los libros de viaje de ficción, también existen los libros de viajes que narran hechos factuales / verdaderos. Los libros de viaje de no ficción, conocidos actualmente como relatos de viaje han tenido "...una larga tradición clásica y europea; luego indiana, desde las crónicas de exploración y descubrimiento y otros relatos de aventuras, como el de Sigüenza y Góngora, hasta la afición de los viajes estimulados por los ilustrados..." (Oviedo 319). Esos libros contienen narraciones que incluyen "itinerarios" donde los viajeros narraban obstáculos en el terreno, peligros de sus rutas, gentes y otros problemas que se suscitaban con los indígenas. Un ejemplo concreto de finales del siglo XVIII es el libro de viaje *El lazarillo de ciegos caminantes* de Alonso Carrió de la Vandra que narra sobre diversos lugares, personas y costumbres, datos geográficos e históricos mientras traza un itinerario de Montevideo a Lima y de Buenos Aires a Santiago (Oviedo 319-20). Ejemplos de libros de viajes y/o crónicas de viaje del siglo XX y XXI son algunas de Alfonso Reyes, Roberto Arlt, Cesar Vallejo, Salvador Novo, Jorge Ibarguengoitia, Guillermo Cabrera Infante,

Alberto Salcedo Ramos, Martín Caparrós y Juan Villoro.<sup>48</sup> Por supuesto, la manera de enfatizar temas, miradas y estilos varía según el autor.<sup>49</sup>

*Palmeras de la brisa rápida* tiene particularidades que retoma del género del relato de viaje.<sup>50</sup> Entonces, ¿es lo mismo decir crónica de viaje y/o relato de viaje? ¿Qué es un relato de viaje? ¿Qué es una crónica de viaje? Es común aunque reductivo, desde mi perspectiva, que la crónica de viaje sea llamada relato de viaje.<sup>51</sup> Para corroborarlo cito a Luis Alburquerque-García porque menciona en su artículo “El ‘relato de viajes’: hitos y formas en la evolución del género” que el género del relato de viaje se caracteriza por narrar hechos realmente acaecidos de una manera descriptiva. Tiene que haber un viaje concreto y el viajero puntualiza sobre espacios, topografías, situaciones, personas, costumbres con el propósito de construir el hilo del relato (17). Alburquerque-García especifica que el género se distingue porque:

---

<sup>48</sup> Durante el siglo decimonónico en Latinoamérica, también hubo escritores que se distinguieron por escribir crónicas de viajes. Joan Torres-Pou asevera que durante el siglo XIX Enrique Gómez Carrillo, Rubén Darío y Arturo Ambrogi escribieron crónicas periodísticas. Gómez Carrillo, por ejemplo, se distinguió por sus crónicas de viajes ya que fueron ampliamente leídas (144).

<sup>49</sup> Los cronistas del siglo XX y del siglo XXI han tratado de buscar su propio estilo y no asemejarse a sus contemporáneos. Por ejemplo, Pilar María Cimadevilla señala que Roberto Arlt se refugió en sus fotografías para escribir sus crónicas de viaje por España con el propósito de representar una cultura desconocida para sus lectores (Cimadevilla 217).

<sup>50</sup> Federico García Rubio menciona que el género de relato de viajes ha estado presente en la literatura desde la antigüedad clásica, pero no tenía hasta hace pocos años un marco teórico. Señala que ha sido muy difícil dar una definición del género porque el relato de viaje acoge diversos géneros (113).

<sup>51</sup> A una crónica de viaje no se le puede suplir con el nombre de relato de viaje porque un relato de viaje también se puede manifestar en una carta o en un diario, y no solo en una crónica. Además, si a una crónica de viaje se le llama relato de viaje entonces el nombre será reductivo porque el género de la crónica de viaje es tan híbrido y complejo que admite otras características de otros géneros.

...desde el punto de vista pragmático, lo factual predomina sobre lo ficcional; desde un punto de vista formal, lo descriptivo se impone a lo narrativo y desde un punto de vista testimonial, lo objetivo prevalece sobre lo subjetivo, pero dependerá de las épocas y los paradigmas en que se inserten los relatos [de viaje]. (19)

Otras características del relato de viajes son la paratextualidad y la intertextualidad. La primera remite a títulos, encabezamientos, incipits, capítulos, prólogos e ilustraciones que ayudan a manifestar o a narrar un viaje realmente realizado. La segunda, la intertextualidad, refiere al diálogo entre varias obras previas con el mismo relato de viaje y que sirven de guía o de referente literario (Albuquerque-García 18; Livon-Grosman 17).<sup>52</sup> El mismo Albuquerque-García da una definición específica del relato de viaje en el artículo “Los ‘libros de viaje’ como género literario”:

En resumen, podríamos concluir que el género consiste en un discurso que se modula con motivo de un viaje (con sus correspondientes marcas de itinerario, cronología y lugares) y cuya narración queda subordinada a la intención descriptiva que se expone en relación con las expectativas socioculturales de la sociedad que se inscribe. Suele adoptar la primera persona (a

---

<sup>52</sup> Ernesto Livon-Grosman menciona que el relato de viaje tiene “conexiones textuales”. Es decir, hay citas de narraciones con el propósito de crear una autoridad, para corregir y para completar el corpus del relato (17).

veces, la tercera), que nos remite siempre a la figura del autor y parece acompañada de ciertas figuras literarias que, no siendo exclusivas del género, sí al menos lo determinan. Está fuera de toda duda que los límites de este género no cuentan con perfiles nítidos. (86)

Tomando en cuenta todas esas características del relato de viajes, demostraré en las siguientes páginas que *Palmeras de la brisa rápida* tiene todas esas particularidades y otras más. Por ende, es reductivo decir que el libro, en análisis, es un relato de viajes cuando en realidad es una crónica de viajes. Explicaré que la crónica de viajes narra también un periplo real, de la misma manera que el relato de viajes, pero combina otros elementos narrativos que la hacen más compleja (por ejemplo la inclusión de testigos y características tomadas de la novela). De esta manera, el lector podrá distinguir y entender cómo se compone una crónica de viajes en tiempos actuales porque hasta ahora no hay estudios profundos que especifiquen sus características esenciales.

Siguiendo el tema de la intertextualidad, Leonardo Romero Tobar menciona que: “... los relatos de viaje se nutren tanto de la experiencia real del viajero como de la escritura de los relatos anteriores. El relato personal entrelaza un «yo he visto» con un «yo he leído»...” (16).<sup>53</sup> Aunado a todas esas

---

<sup>53</sup> Seguramente Romero Tobar describe el género de relato de viaje movido en parte por la definición dada por Clifford Geertz sobre la narrativa de viaje: “[la narrativa de viaje propone:]

características señaladas, Federico Guzmán Rubio sugiere que el género del relato de viaje se puede presentar en diferentes modalidades:

En lo que respecta al género, llama la atención la diversidad de formatos o moldes en los que se presenta, de los cuales hemos localizado y descrito seis: la autobiografía, los diarios, las cartas, la crónica, «el relato de viajes propiamente dicho» y los relatos híbridos. (128)

En unión a lo dicho por Guzmán Rubio, Jorge Monteleone señala que el relato de viaje puede aparecer en el formato de: “ensayos, crónicas periodísticas, fragmentos epistolares, diarios íntimos, memorias o autobiografía” (Monteleone 18). Por su parte Tzvetan Todorov asegura que un relato de viaje tiene dos ingredientes: la narración personal de un sujeto y un viaje. Si existe sólo el viaje o sólo las descripciones subjetivas entonces ya se habrán salido del género para meterse a otro (99). Entonces, el relato de viaje es un referente literario que tiene la capacidad de retratar sociedades a través de los viajes de un sujeto.

Pero entonces, ¿Cómo se distingue una crónica de viaje? ¿Cómo la definen los estudiosos? ¿Qué características tiene? Anahí Lovato menciona en su estudio de las crónicas de viaje “Cruces entre el periodismo y la literatura: análisis de un caso: las crónicas de viaje de Juan Pablo Meneses” que en este tipo de relatos, la creatividad del autor, su voz enunciativa y su subjetividad serán

---

Fui aquí, fui allá: vi este fenómeno extraño y aquel otro; me sorprendí, me aburrí, me entusiasmé, me desilusioné; no me podía quedar quieto y una vez en el Amazonas...” (33-34).

reivindicadas como esenciales para registrar la realidad (20). Al respecto, Pilar Beller menciona que la crónica de viajes es un subgénero que se aprovecha del relato de viajes: “La crónica de viajes es un subgénero híbrido y peculiar, pues combina la inmediatez de la prensa y el espíritu realista del costumbrismo con la intensidad metafísica del relato de viajes romántico popularizado por los viajeros europeos de principios de siglo” (304). Por otro lado Miguel Ángel Chaves Marín menciona que las crónicas de viaje documentan estudios históricos que tienen que ver con patrimonios, obras de arte, mentalidades, transformaciones económicas, procesos sociales y/o estudios urbanos (57). Por consiguiente, la crónica de viajes es una investigación rigurosa que utiliza todos los recursos literarios que apetezca el autor y que producen conocimientos de los lugares transitados.

Para el propósito de este estudio asevero que en las crónicas de viaje, el viaje es el centro del relato. Ese viaje será excusa para mostrar una realidad fehaciente de un lugar en particular y la subjetividad del cronista: gustos, intereses, conocimientos e ideologías ayudarán a describir la realidad que el cronista quiere narrar. Sin embargo, una crónica de viaje está constituida por un relato de viaje, pero admite dentro de su constitución otros géneros literarios con el propósito de retratar fidedignamente lugares y situaciones que se conocieron a través de un periplo.

Una vez expuesto que la crónica de viajes actual se usufructúa del relato de viajes, deduzco que la crónica de Villoro se construye siguiendo cinco

lineamientos típicos en el relato de viaje. Esas características son las siguientes: 1. Se narra un itinerario, es decir un viaje. 2. Se narra en primera persona. 3. Se utilizan distintivos paratextuales. 4. Se emplean particularidades intertextuales. 5. Se relatan situaciones realmente ocurridas, y por ende, la narración puede ser objeto de estudio de hechos históricos porque la combinación de esos cinco elementos funcionan para describir la península yucateca.

Referente al viaje como primera característica listada, Villoro hace un recorrido fácil de seguir porque ofrece nombres de los lugares y va haciendo descripciones de situaciones particulares de pueblos, de ciudades, de áreas arqueológicas y de una gruta mientras deambula por ellos. Esos elementos son importantes porque así el lector puede conocer y hasta cotejar la información dada. El cronista comienza su recorrido de la ciudad de México a Mérida. Después va a Chichén Itzá, de ese lugar describe sus edificios, templos, juegos, calendario, dioses, el cenote sagrado y otros elementos socio-geográficos. También visita varias comunidades en un coche alquilado. Llega a Xtepen y de allí describe “una casa maya, con su tradicional cono de paja en el techo” (110-11). De Yaxcopoil menciona que allí se encuentra la única hacienda de museo con las siguientes características: “Como en las demás haciendas porfirianas, el interior de Yaxcopoil estaba en Europa y el exterior en México” (111). Cuando va a Sayil, el cronista presencia a un artesano reproduciendo un modelo maya del libro de Sir Eric S. Thomson: “Supongo que así se cierra el círculo antropológico:

el estudio como objeto de estudio de los estudiados” (119). Viaja a la “serranía” Puuc, llega primero a Uxmal donde describe el estilo de los edificios Puuc y el Palacio del Gobernador. Después se detiene en describir la carretera que va de Uxmal a Kabah: “Al subir una colina se abre una extensión verde y café, sembrada de plantas bajas” (124). Se desplaza a Kabah, de allí describe el camino que conduce al templo *Codz-Pop* y a los pájaros *toj*: “Los *toj* son pájaros de profundidades, viven en los cenotes y los huecos frescos” (125). Va al sitio arqueológico Sayil, donde hace la siguiente aseveración: “El Palacio de Sayil es una construcción en tres niveles que sería aún más imponente si no estuviera abandonada a los mordiscos de la hierba” (127). Posteriormente parte a Labná donde puntualiza haber visto en su recorrido cosechas verdes y mujeres mestizas vestidas con huipiles.<sup>54</sup> Después recorre la gruta de Loltún: “En la boca de la gruta hay un centenar de colmenas. Los mayas usaban la cera para sus antorchas” (129). Así continúa su recorrido por Oxkutzcab, Maní, Teabó, Chichón, Río Lagartos, Izmal y Progreso. Además del conocimiento que aporta Villoro con sus descripciones, su estilo tan directo hace recordar a las narraciones decimonónicas de viajes.

La segunda característica listada es la narración en primera persona, la cual permite que haya una aparente intimidad entre el cronista y el lector porque pareciera que el primero va explicándole los recorridos al segundo. El relato de

---

<sup>54</sup> Huipil es una palabra náhuatl utilizada para significar una blusa o vestido indígena y mestizo adornado con varios bordados de diferentes colores.

viaje: “suele adoptar la primera persona”, “entreverá un «yo he visto»”, un “fui aquí, fui allá: vi este fenómeno extraño y aquel otro” porque es “la narración personal de un sujeto”.<sup>55</sup> Villoro sigue ese lineamiento escrupulosamente una y otra vez. Sin embargo, sobre todo al comienzo del libro y al final, ese “yo” está ligado a un yo-sentimental-emocional-autobiográfico, y no a un “yo” que narra únicamente situaciones que ve mientras realiza su periplo. Comienza su relato con: “Juan Ruiz llegó a Yucatán...”. Continúa su narración con “Estela Milán pertenecía a una familia cuya buena reputación emanaba...” (11). Después el “yo” especifica que Juan Ruiz y Estela eran sus abuelos: “Yo los conocí muchos años después como mis abuelos. Su matrimonio tuvo el tipo de éxito que solían tener los matrimonios de entonces: no se divorciaron y no se hablaron en los últimos veinte años” (12). Luego ese “yo” explica situaciones pasadas que vivió concretamente con su abuela: “—Te voy a costurar un trajecito —me dijo cuando le hablé con entusiasmo de la película *El Cid Campeador*” (16). Termina el libro de la misma manera que comienza, utilizando el yo-sentimental-emocional-autobiográfico: “En Avenida Colón 501 está la casa donde vivió mi madre. Me detuve un rato frente a su fachada amarilla.... Llamé a la puerta. Me sentía con todo el derecho sentimental de pasar a la casa” (205). Ese yo-sentimental-emocional-autobiográfico es común en las crónicas de Villoro pero poco común en otros cronistas, convirtiéndose así en un distintivo particular del escritor.

---

<sup>55</sup> Véanse las referencias dadas anteriormente en este trabajo por Albuquerque-García, Tobar, Geertz y Todorov.

El yo-sentimental-emocional-autobiográfico no teme externar sus sentimientos, pero también da paso a explicar situaciones realmente ocurridas. En la siguiente cita, el “yo” menciona lo que piensa y siente cuando viaja en avión:

Desde un punto de vista técnico, yo estoy vivo, pero pienso que no merezco estarlo; caigo en abismos de culpabilidad en los que repaso mis actos más ruines y llego a la conclusión de que es casi necesario que el avión explote. Convencido de que ese boleto rumbo a la Nada es el justo pago por una vida errónea, empiezo a documentar el accidente: pienso en la tuerca fatal que el mecánico menospreció por agacharse a tomar un trago de Titán. (31-32)

Ese mismo “yo” que tiene miedo al viajar en avión explica que: “Por si fuera poco, la historia reciente de nuestra aviación no anima a nadie. En 1984, una avioneta se desplomó en pleno San Juan de Letrán, apropiadamente cerca de la exposición ‘Los surrealistas en México’” (32-33). Desde otra perspectiva, el “yo” común en las crónicas actuales y en los relatos de viaje también aparece en el libro y tiene un papel didáctico o explicativo: “Había dado tres pasos cuando un hombre me tendió una hamaca. Quería vendérmela pero no alabó el precio ni el bordado; el calor aconsejaba ahorrar palabras. En Mérida mayo es un mes que se cuece aparte, hace tanto sol como un verso de José Luis Rivas” (37). De ese “yo” habitual en las crónicas actuales, se desprende que en Mérida es común encontrarse a personas vendiendo hamacas y que hace mucho calor. Entonces, de

esos “yo”, se infiere que Villoro construye su crónica de viaje añadiendo un referente familiar porque varios de sus parientes ascendentes nacieron en Yucatán. Así, uno de los “yo” vela por restablecer su propio origen asociado a sus sentimientos, mientras que el otro “yo” se esmera solamente en retratar un Yucatán multicultural. Pareciera que Villoro transmite la identidad de la península haciendo combinaciones de sentimentalismos humanos con información fáctica del lugar. En cuanto al sentimentalismo expresado en la crónica, no sobrepasa la idea hegemónica de la masculinidad, simplemente muestra al cronista como humano que puede conmover al lector. Por lo tanto, esos dos “yo” son parte de una fragmentación posmoderna implícita que por un lado expresa el pasado que añora y por el otro busca y describe el lugar que transita en el presente.

Por otra parte, los distintivos paratextuales serían parte de una tercera característica. Villoro se auxilia de títulos y subtítulos de capítulos que de alguna manera tienen algo que ver con un periplo. Por ejemplo: “Velocidad crucero: 850 KH/H”, “Paseo exprés”, “Los aeroplanos del calor”, “El juego de las estatuas y los pilotos”, “Pasajeros en tránsito I” “Pasajeros en tránsito II” y “Equipaje”. Todas esas características paratextuales hacen que el lector no olvide que está frente a una narración de viajes y también captan la cultura de viaje actual, en tiempo y lugar.

La cuarta característica es la intertextualidad o también llamada conexiones textuales. Villoro utiliza la información y conocimiento de Yucatán

dada por varios estudiosos especialistas de diferentes ámbitos. Hace alusión a John Llyod Stephens y su escrito *Incidentes de viaje en Yucatán*, alude a Eric S. Thompson y su *Historia y religión de los mayas*. Stephens intimida al cronista Villoro por haber escrito de manera prodigiosa sobre los sitios arqueológicos de Yucatán, pero al mismo tiempo le ayuda a añadir información importante a su crónica: “De las muchas cosas que vio [Stephens], la que más le intrigó fue una pequeña mano roja que se repetía en grutas, templos, casas y pirámides.... Entre las manos rojas de los mayas siempre vería la sombra de Stephens” (Villoro 31). Del mayista Thompson retoma los ritos de los mayas. Otra conexión textual es *Sueño del camino maya* de Richard Luxton, del cual explica que según Luxton los mayas dejaron de escribir pero que siguieron utilizando “un lenguaje onírico” (118). Además, Villoro dedica una sección para hablar de Carlos Torre Repetto, el ajedrecista internacional yucateco. Para retratar al ajedrecista, Villoro se auxilia de algunas referencias de libros que mencionan a Torre Repetto. Utiliza el libro *Águila caída* de Filiberto Terrazas porque allí aparece Torre Repetto como personaje literario. También, menciona el libro *Nuevas estrellas de ajedrez* de Tartakower porque estudia al ajedrecista: “Tartakower estudió y bautizó varias de sus partidas, entre ellas la del Rey magnetizado” (Villoro 93). Invoca el diario del periodista norteamericano John Kenneth Turner porque en 1908 fue aceptado en la sociedad de Paseo Montejo y porque entendía la agonía de los peones en las haciendas de henequén. Villoro redondea los pensamientos de Turner con la

siguiente cita textual: “Comparada con Yucatán, Siberia es un orfelinato” (ctdo. en Villoro 51). En otras palabras, la cita hace referencia al sufrimiento de los peones del henequén de manera hiperbólica. Asimismo, utiliza otro tipo de literatura como es el *Diario de Yucatán* para dar a conocer noticias nuevas que tienen relación con la economía de la región, las bandas de música, el clima, etc. (55). Otras citas encontradas en *Palmeras de la brisa rápida* son las de Díaz Mirón, Octavio Paz, Díaz Bolio y Vargas Llosa.<sup>56</sup> Por lo tanto, la inclusión de todos esos intelectuales, por parte de Villoro, permite que su crónica tenga aires intertextuales y eruditos. También son prueba de que las narraciones que expone pertenecen a una realidad que está documentada y estudiada a fondo por él mismo y por otros estudiosos, ya que representan y presentan conocimientos generales del estado.

La suma de esas cuatro características que conforman un relato de viajes, y que en este caso están dentro de una crónica de viajes, dan como resultado una quinta característica; que es la obtención de una narración que retrata de manera detallada situaciones realmente ocurridas y lugares de la península yucateca.

Villoro relata sobre la guerra de castas, cenotes, playas, haciendas henequeneras,

---

<sup>56</sup> El estudioso Julio Peñate Rivero tiene un libro de dos tomos titulado *Introducción al relato de viaje hispánico del siglo XX: textos, etapas, metodologías* I: 1898-1980, II: 1981-2006. Allí aparece un breve estudio a *Palmeras de la brisa rápida*. El estudioso hace diferentes enfoques de estudio a los míos, el único cruce entre él y yo son las fuentes bibliográficas utilizadas por Villoro. Sin embargo, Peñate solamente ejemplifica con pocas fuentes utilizadas por el cronista. Otra diferencia entre el estudioso y mía es que Peñate jamás lee a *Palmeras de la brisa rápida* como crónica de viajes, sino simplemente como relato de viaje.

grutas, templos, pirámides, edificios, tiendas, flora, fauna, agricultura, ganadería, economía, costumbres, religión, clima, geografía, música, comida, partidos políticos y otros. También menciona a viajeros en la península como Juan de Grijalva, Jerónimo de Aguilar, al conquistador de Yucatán -Francisco de Montejo, a la orden de San Francisco, al mayista Eric S. Thompson y otros. Recorre Mérida, Chichén Itzá, Xtepen, Yaxcopoil, Sayil, Puuc, Uxmal, Kava, grutas de Loltún, Oxkutzcab, Maní, Teabó, Chichón, Río Lagartos, Izmal, Progreso. Por lo tanto, pareciera que *Palmeras de la brisa rápida* es hasta cierta medida un informe científico, cultural, geográfico y de otras índoles que amplifican la visión del mundo yucateco. Reúne el pasado y el presente subrayando los conocimientos de intelectuales de talla internacional y regional.

En unión a todos esos elementos, esta crónica de viajes también tiene otro enfoque que va más allá de descripciones o informes detallados con la rúbrica del relato de viaje. Villoro le da a su libro características típicas de la novela.<sup>57</sup> Al igual que sus predecesores escritores-periodistas (Gabriel García Márquez y Rodolfo Walsh), Villoro busca una forma innovadora para transmitir sus ideas e investigaciones. Esa forma de narrar se advierte a través de la mención de varios miembros de su familia, en especial, en su abuela Estela Milán que convierte en el segundo personaje más destacado en su crónica. Con el personaje/persona de la

---

<sup>57</sup> Con esa manipulación novelesca, Villoro hace que el lector recuerde que la crónica contemporánea es hija de la novela. Otros escritores que han escrito con el formato periodístico y novelesco al mismo tiempo son: Truman Capote, Norman Mailer, Jimmy Breslin, Tome Wolfe, Gay Talese, Irving Wallace, James Baldwin.

abuela, el cronista detalla sentimientos y sucesos que son típicos de un personaje novelesco. Con ella, el cronista añade información que puede ser vista como innecesaria para el entendimiento de cómo es Yucatán, pero imprescindible para añadir un tinte dramático: “el héroe la tomó en brazos en un parque, dijo ‘que bonita niña’ y le plantó un beso en la mejilla (para mi abuela, la Revolución había sido de forajidos, pero guardó un buen recuerdo del ‘pobre hombre’ que la besó de niña)” (14). Otro ejemplo que tiene que ver con la abuela y su percepción de la indecencia es el siguiente: “Si hubiera dicho ‘Fulana se fue con Mengano’ jamás habría reparado en ello, pero cuando se refería a ‘¡ésa que se revuelca con los turcos!’ me daban ganas de conocerla” (14). O el siguiente: “A partir de mediados de los sesenta fue casi imposible llevarla al cine. Al primer pezón gritaba: “¡Tápenle los ojos a los niños’, y si una pareja se besaba en la oscuridad, decía ‘yo no pago para ver *esta* función’” (23). Así, con la abuela como personaje/persona, la crónica adquiere características de la novela porque se agregan conflictos, situaciones, problemas que no son indispensables en el género de la crónica. Un ejemplo específico: “–Pero cómo te puede gustar esa bisbirinda? Una “bisbirinda” era alguien que andaba con cualquiera. Dese entonces, una de las enseñanzas más dolorosas de la vida ha sido descubrir, ante las muchachas bisbirindas que me han gustado, mi imposibilidad de ser cualquiera” (23-24). La palabra “bisbirinda” significa para la abuela una mujer que ha tenido muchos amantes, pero en realidad la palabra “bisbirinda”, según la Real Academia

Española es un adjetivo que significa “alegre” o “vivaracha” y también es el nombre de una planta medicinal. Así, la abuela agrega información que no es necesaria en una crónica. Aun así, no perjudica el entendimiento de los mensajes centrales que el cronista quiere dar, por el contrario agrega un drama aleatorio a estos a través de las ocurrencias o sentimientos expresados por ella. Por lo tanto, Estela Milán tiene la suerte de condimento central en la crónica.

El que aparezca la abuela de Villoro como personaje en el libro no es un acto arbitrario ni improcedente. Se puede asumir que Villoro habla e invoca a Estela Milán porque era yucateca y porque al cronista le interesa mostrar la visualización idealizada que percibe de su abuela: “Para nosotros Yucatán era la peculiarísima forma de hablar de la abuela” (13). Un ejemplo de su idealización hacia ella es el siguiente: “Ella era fanática de la limpieza; los jabones que pasaban por sus manos cobraban otra consistencia, como si hubieran servido a un regimiento, y tenía no menos de tres polveras en servicio” (19). Un segundo ejemplo de idealización es: “...pero mi abuela aprovechaba cualquier oportunidad para que la vida de la casa se volviera interesante, es decir, sospechosa” (19). Podría decirse que Villoro convierte a su abuela en un personaje de su crónica para añadir aventura y drama. A su vez, Estela evita que exista un tedio de parte de los lectores del libro porque gracias a ella, se evade la forma común de un relato de viaje por la añadidura de sentimientos y drama. Con ella como personaje en la crónica, se logra no solamente una lectura periodística del libro sino otra de

estilo novelesco, y por ende posmoderno. La idea de la posmodernidad se percibe a través de Frederic Jameson en “Posmodernismo y sociedad de consumo” donde afirma que en este tipo de literatura hay una multitud de estilos y que destacan los rasgos del pastiche y la experimentación artística (168-184). Es decir, el enlace (o pastiche) de las características novelescas con las del relato de viaje que utiliza Villoro en el libro, hace que el libro tenga un estilo posmoderno. Por lo tanto, Villoro va más allá de una narración de descubrimientos, de búsquedas, y de miramientos porque su crónica se conforma de múltiples relatos del mundo real y de otro tanto que podría ser leído como imaginario.

Al igual que ocurre habitualmente en el género de la novela, el cronista-narrador se aprovecha de la abuela y de otros personajes para remitir al lector al pasado en forma de analepsis. Entonces, no existe una linealidad rigurosa en la crónica porque es alterada varias veces por la figura literaria de la analepsis. Por ejemplo, Villoro rememora hechos ocurridos en el pasado entre él y la abuela: “Así, un día de gracia de 1964 salí a combatir moros a la calle de Santander, enfundado en un traje medieval, con cruz roja al pecho y espada de palo a manera de la Colada... Mi abuela quedó feliz con la escaramuza” (17). Sobre el tema, Julio Peñate Rivero menciona que algunas analepsis del libro pueden ser leídas como digresiones históricas y como el pasado del escritor. Compara el uso de las mismas con las utilizadas por Francisco Candel en *Viaje al Rincón de Ademuz*, por Dorfman en *Memorias del desierto* y por Llamazares en *El río del olvido*.

Asevera que el viaje que emprende Villoro en el tiempo es privado y colectivo (58). Sumado a lo dicho por Peñate Rivero, la analepsis que evoca a la abuela, exacerba el entendimiento del lector sobre ese personaje y sobre la humanización de Yucatán.

Entonces, se podría presumir que *Palmeras de la brisa rápida* es una crónica de viajes y no solamente un relato de viaje. La diferencia estriba en que la crónica se usufructúa de muchos géneros, la crónica es el paraguas que guarece a todos los géneros que el cronista quiera utilizar. Si se dice que este libro es un relato de viaje, sería un término reductivo e inadecuado porque Villoro utiliza elementos de la novela y también testigos que verifican que lo que dice pertenece a una realidad, tal y como se hace en una crónica actual. En otras palabras, *Palmeras de la brisa rápida* es una experimentación con varios géneros literarios, no es entonces solamente una narración de un viaje al exótico Yucatán, sino un escape de la lectura cotidiana. Es un libro sumamente abarcador en temas y situaciones donde el cronista no se permite dejar espacios en blanco a la comprensión del lector. Se construye a través de la mirada del cronista que registra diversos espacios e incorpora textos de estudiosos para dilucidar cómo es Yucatán. Es una narración donde converge armoniosamente lo artístico de manera literaria con lo socio-antropológico de manera cultural. En suma, *Palmeras de la brisa rápida* narra una realidad de culturas y épocas, y por ello es fuente

documental para estudiar hechos históricos desde una amplia difusión panorámica.

## **2.2 Subjetividad del yo vs. autobiografía en *Los once de la tribu*: de lo internacional a lo mexicano**

La singularidad del arte como modo de expresión y, por ende, de producción de lenguaje y pensamiento, es la invención de posibles, que adquieren cuerpo y se presentan en vivo en la obra.  
Suely Rolnik

*Los once de la tribu: crónicas nuevo siglo* (1995) es un libro de crónicas de Juan Villoro que remite al lector a diferentes personas y a diferentes tópicos importantes de finales del siglo XX.<sup>58</sup> Por ejemplo habla del artista norteamericano Andy Warhol, de la actriz norteamericana Jane Fonda, del escritor alemán Günter Grass, del escritor mexicano Sergio Pitol, de William Webster ex director de la CIA y otros. En cuanto a los temas, Villoro comienza abordando el tema de la crónica desde una perspectiva metaliteraria.<sup>59</sup> Sobre México aborda

---

<sup>58</sup> Villoro publica *Safari accidental* en 2005. Ese libro es considerado como una continuación a *Los once de la tribu* desde una perspectiva literaria y temática, por ello no analizaremos ese libro en esta disertación: “Este libro reúne un safari de ornitorrincos que le debe mucho a pasiones sostenidas (el rock, los viajes, la literatura); en ese sentido, establece puntos de contacto con mi anterior libro de crónicas, *Los once de la tribu*, donde hay episodios dedicados a Chiapas, los Rolling Stones y Augusto Monterroso” (Villoro, *Safari accidental* 281).

<sup>59</sup> El cronista abre el libro abordando el tema de la crónica. Habla de Tom Wolfe y de las mezclas que utilizó entre las confluencias del periodismo y de la literatura. Señala las técnicas literarias de Truman Capote (Capote revolucionó la crónica contemporánea). Reseña la influencia del lenguaje

cultura popular, tradiciones, ecología, economía, cinematografía, música, fútbol, arqueología, juegos prehispánicos y otros temas. Además las crónicas se distinguen por la utilización breve de distintos géneros literarios. Es por ello que los objetivos de esta sección tienen los siguientes ejes principales: 1) diferenciar el yo subjetivo del yo autobiográfico para demostrar que el escritor ha creado una manera singular de escribir que no tiene precedentes; 2) exhibir la importancia de México en las crónicas.

En términos generales, la subjetividad de un yo es definida por Jesús Vega Encabo en su artículo “Subjetividad” como:

La subjetividad se entiende primariamente como la exhibición de un *punto de vista* sobre el mundo. Tanto el entrelazamiento de la revelación de un mundo y de un yo que exhiben un punto de vista sobre el mundo como el que varios yoes sean capaces de manifestar simultáneamente esta dimensión perspectiva son fenómenos de una misma realidad... Cuando el yo hace un relato en el que aparece como *sí mismo* lo que hace es exhibir un punto de vista (el de relatar) que apunta a un punto de vista que actúa. (2-3)

Villoro se da la libertad de escribir de una manera subjetiva en el sentido de que expresa su propia perspectiva, su psicología, sus ímpetus, sus ansias y sus

---

narrativo que obtuvo de Ángel Fernández y del lenguaje popular de Gabriel Vargas, autor de *La familia Burrón*.

reflexiones sobre las cosas que le rodean. Esa subjetividad del yo tiene el objetivo de explicar mejor el asunto que se va a narrar. Además, ese yo subjetivo de Villoro es similar al de otros muchos cronistas contemporáneos suyos, en Latinoamérica. Por ejemplo, Vicente Leñero menciona en *The Contemporary Mexican Chronicle* que cuando un cronista escribe: “He is imbued with his own psychology, his own way of seeing the world” (ctdo. en Corona y Jörgensen 63). De manera similar, José Joaquín Blanco menciona que la crónica:

... demands an observant and sympathetic reporter who tells *his or her own personal impressions* of the event. Some writers have invented a kind of chronicle-essay, that in reality constitutes an opinion piece, but it is less expository than narrative. The chronicle seeks to reach readers who enjoy not only the bare, unadorned information of plain reportage, but more personal, “authorial” reflections and accounts. (ctdo. en Corona y Jörgensen 62)

Similar a lo expresado por Blanco, la voz de Villoro provoca una reacción emotiva en el lector al conocer sus opiniones. Su voz mejora el entendimiento de los mensajes narrados. Por consiguiente, ese yo subjetivo puede encontrarse en muchas de las crónicas contemporáneas de otros autores.

El mismo Villoro asegura que: “Por lo demás, la intervención de la subjetividad del yo comienza con la función misma del testigo. Todo testimonio está trabajado por los nervios, los anhelos, las prenaciones que acompañan al

cronista adondequiera que lleve su cabeza” (Villoro, “La crónica” 579). Por su parte, Julio Villanueva Chang explica en el artículo “El que enciende la luz” que: “Un cronista cuenta cualquier historia también desde la subjetividad, o desde un consenso de subjetividades... En suma, más que su objetividad, un cronista pone a prueba su honestidad en cada historia” (595). Por su parte, Villoro muestra un Yucatán valiéndose de sus propias interpretaciones. En consecuencia, la interpretación del yo subjetivo es un elemento intrínseco en la construcción de sus crónicas. Por consecuencia, el sello subjetivo del cronista no puede ser menospreciado ante otros géneros periodísticos objetivos, como es el caso de la noticia, porque la subjetividad del yo también trasmite conocimientos.

En lo que respecta al libro *Los once de la tribu*, desde el comienzo aparece una referencia importante a la subjetividad utilizada por el nuevo periodista estadounidense, Tom Wolfe:

A tres décadas de que Tom Wolfe asaltó el cielo de las imprentas con sus quintuples signos de admiración, la mezcla de recursos del periodismo y la literatura es ya asunto canónico; a nadie asombra la combinación de datos documentales con el punto de vista subjetivo del narrador. (Villoro 9)

Villoro al igual que Tom Wolfe, Leñero, Villanueva Chang, Blanco y Martínez utiliza la subjetividad en sus crónicas para expresar sus opiniones y reflexiones sobre el tema que desarrolla por ser testigo ocular de los asuntos que narra. En

“Las piedras tienen la edad del fuego”, por ejemplo, explica las peripecias que se suscitaron cuando la banda *Rolling Stones* tocó en la ciudad de México. Menciona que el cantante Mick Jagger luce “más natural en video”; después hace un comentario subjetivo típico en las crónicas actuales donde a su vez se muestra él mismo como testigo: “Incluso los que estamos a una distancia apedreable, no acabamos de aceptarlo en tercera dimensión. Hay un desajuste entre él y sus demasiadas fotografías” (Villoro 45). El yo cronista se da la licencia de emitir tal comentario (subjetivo) porque está en el lugar de los hechos y expresa lo que siente en ese momento para testimoniar la percepción que tuvo sobre Jagger. Pero esas expresiones del “yo subjetivo” no tienen nada que ver con una revelación de su identidad. Es decir, el cronista no se propone que el lector descubra su vida, sino los hechos de los demás porque no es un “yo autobiográfico”. Por lo tanto, no tiene el propósito fundamental de dar a conocer su peregrinación autobiográfica, sino de expresar algunas reflexiones de lo que ve, del mundo que le rodea, para que haya un entendimiento del mismo. Por eso, interpreto que la función principal de ese “yo subjetivo” es servir de testigo. Es como si quisiera que sus ojos fungieran como los ojos de los lectores. El cronista es solamente el sujeto que percibe, distingue y comprende una realidad que se propone describir en sus narraciones. De esa manera, sus lectores podrán imaginar a Jagger con poca personalidad o quizá menos atractivo en la vida real.

Asimismo, en “Una Sudáfrica para niños” menciona las complicaciones que han existido en Sudáfrica para publicar libros. También nombra los temas prohibidos en los cuentos para niños por la *Psychological Corporation* en Estados Unidos. Le fastidia que haya limitaciones para publicar en esos países, por lo tanto, emite opiniones subjetivas: “Por ejemplo, se considera nocivo escribir de ‘niños que afronten situaciones serias’... La verdad, no imagino un relato para niños en el que un Kierkegaard de seis pregunte: ‘Por qué el hombre?’” (73-74). Después, en la misma crónica aparece el yo testigo subjetivo otra vez: “Al terminar la revisión de los ‘Temas que no se pueden usar para escribir’ entendí el principio que anima a los psicólogos de la Corporación: la realidad les da pavor” (75). El cronista se muestra consciente de lo que sucede alrededor de él y participa en la construcción de relatos auténticos. En estos tiempos, los cronistas tienen la concesión de interpretar, criticar y opinar de lo que hablan y observan.<sup>60</sup> De esa manera, sus lectores podremos imaginar la frustración de un escritor cuando tiene que apegarse a numerosas reglas de publicación. En ese ejemplo, la subjetividad sirve para dar a entender e interpretar mejor los mensajes expresados de la crónica.

Pero como la crónica actual admite la incorporación de otros géneros literarios, en este caso, Villoro recurre a la autobiografía de manera discreta, al

---

<sup>60</sup> Valeria Añon menciona que en las crónicas urbanas, la singularidad del cronista está en primer plano: “Estamos ahora frente a un sujeto que no sólo no esconde sus recorridos urbanos, sino que los exhibe conscientemente, pues son éstos los que le permiten mostrar el constante desplazamiento que toda ciudad supone” (2).

“yo autobiográfico” y compone un texto posmoderno que tiene un orden descentralizado y disperso. La posmodernidad en el libro *Los once de la tribu* es vista como una armazón de formas que no están gobernadas por una sola regla o fórmula. Oscar Del Barco en su artículo “La ilusión posmoderna” se apoya en las ideas de Lyotard y explica que un escritor posmoderno: “está en la misma situación de un filósofo: el texto que está escribiendo, la obra que está realizando, no están gobernados en principio por algo ya existente...” (198-99). Con ese principio se aceptan diferentes reglas, formulas y formas en una obra. Formas diversas que existen en el “yo” o “yos” de Villoro. Por ejemplo, el “yo biográfico” expone su vida como una puesta en escena, para dramatizar, con el propósito de retratar su realidad y sobre todo para adornar artísticamente sus crónicas (mientras que el yo subjetivo tiene el propósito de exponer la vida de los demás a través de sus propias interpretaciones). Entonces, *Los once de la tribu* es un libro donde algunas veces el autor y el sujeto del relato son uno mismo, son Juan Villoro. Este tipo de narración ha sido utilizado por las ciencias humanas para mostrar un tipo de conocimiento, comprensión y construcción de las personas desde una perspectiva domestica, de trabajo, de educación y otras. Según Adolfo Prieto la autobiografía es el género que da sentido a las vivencias pasadas (24). Del mismo modo, María del Carmen Caro Samada apunta que este género puede servir de tres maneras distintas: para formarse personalmente, para formarse profesionalmente y para comprender una realidad social (511). Así pues,

es un yo autobiográfico se equipara a la definición dada por Philippe Lejeune sobre la autobiografía: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia experiencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (48). Lo autobiográfico en Villoro puede ser leído para comprender una realidad social. Un ejemplo se advierte en “Extraterrestres en amplitud modulada”. En ella parecen las emociones y gustos del autor-narrador, habla de su madre y de su abuela. Explica por qué le gustan unas cosas y no otras. Hace referencia a la radio y al poco gusto que le tiene. Describe como oía la radio junto a su madre mientras lo llevaba en coche a la primaria y cómo le afectó: “¿Realmente era necesario oír aquel frenesí de anuncios mientras sobrevivíamos de milagro? A esas mañanas atribuyo mi temor a la radio y mi gusto por las mujeres complicadas” (93). Habla de su abuela y su relación con la radio: “Pero la radio tiene aspectos más trágicos. Antes de morir, mi abuela paterna me contó doscientos capítulos de *Alma grande*... Esas experiencias han hecho que la radio me infunda un respeto muy parecido al miedo” (94). Después de emitir varias veces sus sentimientos negativos hacia la radio, Villoro incorpora ese tema para expresar lo que piensa sobre los mexicanos y ejemplificar su realidad social. Menciona que en una ocasión mientras viajaba por los bosques de Sajonia detuvo su andar para escuchar una transmisión:

Detuve el coche, en espera de la opinión que tenían de los mexicanos. Repasé todas nuestras derrotas y decidí que

merecíamos ser conquistados sin derramamiento de sangre; un país que se queda sin parque en los momentos decisivos despierta la simpatía del cosmos. Además estamos tan ocupados viéndonos el ombligo que nunca nos metemos con nadie; nuestra agresión al mundo exterior no pasa de unos cien chistes sobre argentinos. (97)

Con todo eso, la autobiografía de Villoro sirve como antecedente histórico-educativo. Sirve para rehacer los desarrollos y modos de una generación o de una masa social de un determinado espacio y tiempo a través de las vivencias de sí mismo.

Por otro lado, María del Carmen Caro Samada intenta una perspectiva diferente sobre el uso de la autobiografía al mencionar que las experiencias autobiográficas señalan los puntos importantes en el desarrollo del protagonista: “El escritor encuentra en el mundo cerrado y privado del pequeño una imagen de su vida interior de adulto” (515). Por su parte, Villoro ofrece datos de su vida durante su niñez y juventud y esos datos hacen que los lectores remitan una mirada crítica a su presente. Vale decir, si Villoro niño y joven fueron coherentes, entonces Villoro adulto se muestra coherente implícitamente para interpretar los sucesos plasmados en sus crónicas. A pesar de ello, algunas veces no existe una relación directa entre el yo autobiográfico y las crónicas que relata en su libro. Esto es, el yo autobiográfico no siempre ayuda al entendimiento del tema que se

narra. Tal situación no puede interpretarse como una falta sino como una aquiescencia proveniente de la fragmentación posmoderna.

El escritor comienza con una autobiografía de infancia que remite a sus andanzas en sexto grado porque fue entonces que se inició en los linderos de la literatura: “En sexto de primaria tuve que debutar ante la literatura... Aun así, Rodrigo Díaz de Vivar siguió siendo mi héroe secreto y ante la oferta de la señorita Muñiz no vacilé en escoger *El cantar de Mio Cid*” (Villoro 16). Después salta hasta sus años de secundaria y preparatoria cuando conoce la literatura de José Agustín: “Durante esas vacaciones no hice más que leer *De perfil*. Fuera de sus páginas todo me parecía ficción” (18). En esta autobiografía de infancia, el yo autobiográfico busca sus raíces ante su amor por la lectura por eso finaliza: “Si José Agustín recibiera las regalías de todos los libros que leímos gracias a él, estaría nadando en la alberca de Elvis Presley” (20). Con esa búsqueda íntima de su infancia el “yo” trata de lograr una respuesta a su identidad de adulto.

Stéphanie Panichelli-Batalla asegura que inicialmente el género de la autobiografía servía para documentar a una persona y su entorno, pero durante el siglo XX, el género también puede ser visto como una expresión meramente literaria (6). De igual forma, Georges Gusdorf enfatiza que la autobiografía es un documento sobre una vida: “Pero [que] se trata también de una obra de arte, y el aficionado a la literatura, por su parte, es sensible a la armonía del estilo o la

belleza de las imágenes” (13).<sup>61</sup> En cuanto a las crónicas de Villoro también pueden ser entendidas de esa manera, como elementos autobiográficos que cuentan con una línea artificiosa-literaria, al mezclar sutilmente el yo autobiográfico con el yo subjetivo; y cuya diferencia estriba en que el yo autobiográfico muestra realidades a partir de su vida privada, mientras que el yo subjetivo se manifiesta en las crónicas para expresar lo que ve, lo que siente, lo que le dijeron cuando hacía el trabajo de campo (de investigación). Además, esos dos “yo” van de la mano de diferentes usos de lenguaje, elipsis y narraciones fragmentadas que crean una realidad artificiosa a través de sensaciones y sentimientos que acerca al libro a la intriga novelesca. Por ende, el libro de crónicas *Los once de la tribu* también puede ser leído como una obra de entretenimiento de no ficción donde sus páginas son lugar de experimentación y donde el yo autobiográfico y el yo subjetivo triunfan al antojo del escritor. Además, este libro de crónicas tiene un balance porque no se aleja de la realidad y se conjuga con lo original al incluir trucos no cronológicos; imágenes del narrador desde diferentes planos, de México, de hombres y mujeres cosmopolitas. Tiene la función de dejar un vestigio histórico, pero también literario porque el escritor se proyecta a sí mismo como una obra de arte compleja, de allí su valor artístico.

---

<sup>61</sup> Georges Gusdorf cree que no es importante si hay errores, omisiones o mentiras en algunas autobiografías porque también son obras de arte, ejemplos concretos son *Memorias de ultratumba* y *Viaje a América* de Chateaubriand (13).

Desde otro punto de vista, las técnicas de narrar con el yo subjetivo ayudan a que el cronista presente lo popular, lo masivo y la cultura de la ciudad de México.<sup>62</sup> Además, favorece la presentación de situaciones subalternas del Estado de Chiapas, México. Un ejemplo específico del yo subjetivo que ayuda a comprender a la sociedad mexicana y sus diversas formas de actuar aparece en “Rusos en gigante”. Allí, el yo se presenta alineado a otras personas mexicanas para formar una visión de las masas: “Nada impide que los capitalinos echemos un pestañazo. Baste ver nuestro dominio de la siesta en el caos: el policía dormido entre diez mil usuarios de la estación Pino Suárez del metro” (Villoro 66). O este: “Estamos acostumbrados a que ningún taxista conozca, ya no digamos todas las calles, sino las 264 que se llaman Hidalgo” (67). Esto es, el yo se convierte en la representación de “nosotros los mexicanos”, de un yo colectivo. Deja de usar el “yo” para utilizar el pronombre de “nosotros” y sus diversas conjugaciones. Seguramente porque creció y porque ha vivido la mayor parte de su vida en la ciudad de México. Así que se da la facultad de interpretar a nombre de una muchedumbre. Sabe de lo que habla y tiene la confianza de expresarlo para convertirse en la voz de los habitantes de una ciudad.

---

<sup>62</sup> Villoro hace enfoques a la cultura popular de distintas formas, por ejemplo, cuando narra sobre el concierto masivo de *The Rolling Stones*, cuando aborda el tema del fútbol y las historietas con las que concluye el libro. Este estilo es sumamente monsvaita, la diferencia es que Monsiváis no toma el tema del fútbol para explicar la cultura popular. Sobre el tema Lauro Zavala menciona que el registro de la cultura popular en Monsiváis se manifiesta a través de: “(conciertos masivos, historieta, caricatura política, bolero y otras manifestaciones ampliamente frecuentadas)” (104).

Una particularidad de Villoro es que no solamente se interesa por retratar a las personas subalternas sino también a individuos extraordinarios pertenecientes a la alta cultura. Sin embargo, con ellos rompe la dinámica de la crónica y prefiere mostrarlos de manera más directa a través de la entrevista. Dialoga con personas intensamente intelectuales, por ejemplo con Günter Grass que renovó la literatura alemana y que ganó el Premio Nobel de Literatura en 1999, con el novelista británico William Golding que fue ganador del Premio Nobel de Literatura en 1983, con el escritor y traductor Sergio Pitol, ganador del Premio Cervantes en el 2005.<sup>63</sup> Estos nombres exhiben el interés del escritor por presentar a eruditos literarios que pertenecen a los altos estratos culturales y no solamente retratar a personas con perfiles sin educación universitaria. Incluye a esos escritores con el narrador de radio, el cronista de fútbol Ángel Fernández y con Gabriel Vargas dibujante de la crónica informal *La familia Barrón*. En ese sentido, en su libro de crónicas, intercala entrevistas que alcanzan otro nivel al alejarse momentáneamente de lo popular, las culturas de masas y la baja cultura. Así, Villoro trabaja con el proyecto popular de masas y tópicos de la alta cultura (escritores e intelectuales internacionales) de manera simultánea, y cuya característica reincidirá en sus crónicas posteriores.

---

<sup>63</sup> El contar las vidas de personas notables es habitual en las crónicas mexicanas. Por ejemplo Julieta Viú Adagio menciona que Monsiváis utiliza la vida de las personas por dos diferentes razones: “aquellos artistas comprometidos con causas sociales y políticas y otros que pertenecen al ámbito del espectáculo y el entretenimiento” (130).

Además de las voces del yo subjetivo y del yo autobiográfico, de vez en cuando aparecen otras voces de personas/personajes que ayudan a que los temas mexicanos se desarrollen.<sup>64</sup> Esa técnica de ensamblar a diferentes voces en una crónica es común y sirve para resaltar que los hechos descritos pertenecen a la realidad. Por ejemplo en “Jane Fonda en media hora”, Fonda recuerda cómo México fue pavimentado con la cultura española y de cómo el escritor Carlos Fuentes ha ayudado para que la cultura mexicana sea conocida en Estados Unidos (Villoro 53-57). Otro ejemplo es “El viajero en su casa” que tiene como protagonista a Sergio Pitol. Allí Pitol menciona que en casi todas sus obras se bifurca la ciudad de México, un lugar veracruzano y Roma o Venecia porque de esa manera ha podido contrastar la atmosfera sofocada de las escenas mexicanas con las escenas que suceden en Europa (Villoro 227). El hecho de que aparezcan otras voces cavilando sobre México no es una característica predominante del libro; están ahí, pero de forma esporádica. Su función es fungir como testigos de diversas realidades.

En suma, no es que Villoro escriba una autobiografía en el sentido estricto de la palabra, sino que se aprovecha del género en algunas ocasiones para agregar ambientes íntimos y personales en sus crónicas. Juega con la hibridez del yo subjetivo y el yo autobiográfico, y presenta una realidad de manera multiforme y

---

<sup>64</sup> Esta técnica de ensamblar diferentes personajes para reflejar una cultura de masas también fue utilizada por Carlos Monsiváis: “En la descripción de lo popular urbano, Monsiváis apela tanto a una selección de sujetos-personajes de la cultura masiva (Gloria Trevi, Leopoldo Guzmán, Julio César Chávez, María Félix, Luis Miguel)...” (Añon 2).

cambiante que abarca un gran número de temas. Escribe utilizando sus sentimientos, opiniones, memorias, y al lector no le quedará duda de que el autor escribe sobre situaciones definidas en diferentes momentos específicos. Sin embargo, la gran diferencia entre el yo subjetivo y el yo autobiográfico es que el primero sirve para dar opiniones de lo que vio, de lo que supo, de lo que sintió al momento de hacer su trabajo de investigación, mientras que el yo autobiográfico explica realidades y conocimientos partiendo de sus vivencias pasadas. Así, el yo autobiográfico sirve para manifestar la intimidad de vida del escritor, de su entorno social porque está emparentado con los géneros de la memoria, la confesión, los diarios íntimos y las novelas autobiográficas. Con estos dos tipos de “yo”, los lectores de *Los once de la tribu* podrán conocer varias realidades mexicanas con distintas facetas y representaciones.

### **2.3 Conexión entre fútbol y literatura: *Dios es redondo para fanáticos y ateos***

Hay una paradoja en la literatura de futbol: mientras más te acercas al juego en sí, menos interesante se vuelve tu narración  
(Ed Horton ctdo. en Villoro 93)

Esta sección explora la crónica deportiva en *Dios es redondo* (2006). El fútbol se destaca por ser una pasión de masas que permea todas las capas sociales;

no exceptúa a personas por su posición económica, religiosa o escolar. Es un deporte que crea ídolos y modelos masculinos, desde una perspectiva deportista. Mueve: mafias, apuestas, violencia, racismo, xenofobia, machismo, corrupción de dopaje, actos con ánimo de lucro, marcas, identidades y aspiraciones nacionales. Da también un sentimiento de salud porque los deportistas son portadores de cuerpos sanos. Siendo este deporte tan importante en muchos ámbitos, son también muchos los escritores que se han interesado en narrar literatura futbolística de ficción y de no ficción afiliándose a diferentes géneros.<sup>65</sup> Por ejemplo, Eduardo Galeano, Martín Caparrós, Alberto Salcedo Ramos, Osvaldo Soriano, Mario Benedetti, Augusto Roa Bastos, Alfredo Bryce Echenique, Julio Ramón Ribeyro, Eduardo Sacheri, Sergio Olguín y otros han escrito sobre este deporte. Por otra parte, en el género negro se destacan Roberto Fontanarrosa, Pedro Ángel Palau, Ramón Díaz Eterovic y Mempo Giardinelli. En el otro lado del atlántico, se destacan Rafael Alberti, Juan Antonio de Zunzégui, Tomás Salvador, Camilo José Cela, Manuel Vázquez Montalbán, Jorge Valdano, Nicolás Melini y otros (García Cames 39-46).<sup>66</sup> Por esa razón, los enfoques de esta sección son: rastrear y resaltar las técnicas narrativas empleadas por Villoro para

---

<sup>65</sup> Categorías más específicas sobre el material escrito del fútbol son las siguientes: didáctico, analítico, interpretaciones generales, biografías y autobiografías, recuentos históricos, ficción (novelas, cuentos, humor y poesía), crónicas (Samper-Pizano 106).

<sup>66</sup> El académico David Fleta Monzón ha señalado que los intelectuales se interesaron sobre los deportes a partir de los estudios sociológicos del *hooliganismo* en Gran Bretaña durante la década de los sesenta y principios de los setenta y segunda mitad de los ochenta (191). Asimismo, otros deportes han sido destacados en la literatura a causa de grandes escritores. Por ejemplo, Ernest Hemingway y Federico García Lorca resaltaron la literatura taurina, mientras que el boxeo fue exaltado por Norman Mailer y el Red Smith (Samper-Pizano 106).

demostrar que muchas de sus crónicas deportivas fluctúan en el género del ensayo de manera posmoderna; y hacer notar que con su escritura futbolística, el cronista logra trazar particularidades de personas, situaciones, jugadores, ciudades, regiones o países donde se llevan a cabo los partidos de fútbol, como si fuera un documento antropológico.

Por su parte Juan Villoro es un conocedor del fútbol y ese conocimiento lo extrapola a un texto multivalente que trata de temas multidisciplinarios.<sup>67</sup> Sus obras futbolísticas aparecen en *Los once de la tribu*, *Dios es redondo*, *Balón dividido*, *Ida y vuelta* (éste último libro en coautoría con Martín Caparrós) y el cuento “El extremo fantasma”. Esas obras están escritas bajo el formato de crónica, ensayo, epístola y cuento. En cuanto al libro de crónicas deportivas *Dios es redondo*, Villoro recapitula brevemente la historia de algunos equipos de fútbol y menciona a jugadores reconocidos a nivel mundial como es el caso de: Zidane, Romario, Valderrama, Ronaldinho.<sup>68</sup> Aborda situaciones históricas de las ligas españolas: Barcelona y Real Madrid. Describe ritos, anécdotas, datos sobre algunos partidos futbolísticos y narra lo sucedido en el mundial de Francia en

---

<sup>67</sup> Villoro tiene vastos conocimientos futbolísticos, característica requerida para escribir crónica deportiva según Martín Gonzalo Vivaldi: “Es inadmisibles, por ejemplo, que un cronista deportivo no sepa valorar el juego de un futbolista famoso, ni juzgar la actuación del árbitro en un partido de fútbol” (135).

<sup>68</sup> En este trabajo no se consideran las crónicas de fútbol que aparecen en *Los once de la tribu* porque el estilo literario utilizado es similar al de *Dios es redondo*. Es decir, Villoro muchas veces narra cosas que no presencié por medio del ensayo tipo narrativo y otras veces se refugia en la crónica solamente. Un ejemplo ensayístico es el siguiente: “Cuando Napoleón quería ascender a un oficial le preguntaba si tenía suerte. Ésta es la pregunta que los entrenadores deben hacer a sus porteros. Lev Yashin detuvo más de cien penales, por cada uno de ellos recogió un curioso trébol crecido entre las redes” (Villoro, “Los once”; 134).

1998 y el de Corea-Japón en 2002. Registra los atrevimientos y glorias de Diego Armando Maradona y conversa con Jorge Valdano para ilustrar conceptos clave respecto al deporte. Cita y/o menciona a escritores variados como: Tolstoi, Proust, Borges, Homero, Chandler, Camus y otros. Hace referencia a libros de cronistas y escritores importantes dentro del mundo del fútbol tales como: *La guerra del fútbol* de Ryszard Kapuściński, *El mundo en un balón* de Foer Franklin, *Nuevas cosas de fútbol* de Francisco Mouat, *Veneración de las astucias* de Juan Nuño, *Un crack mexicano: Alberto Onofre* de Agustín del Moral, *El fútbol a sol y a sombra* de Eduardo Galeano, *Mi vida como un partido* de Michel Platini, *Silbatazo inicial* de Toni Schumacher, *La fábrica del fútbol* de John King y muchos otros. Aborda la mercadotecnia que ocurre alrededor de este deporte y recuerda al maestro de la crónica deportiva, Ángel Fernández. Esto es, el libro aporta un gran número de conocimientos por parte del cronista que son aderezados con técnicas eruditas de la literatura y el periodismo.

El rasgo principal de las crónicas deportivas es que el narrador de las mismas es testigo presencial de lo que narra (Arroyo 318; Fleta Monzón 412; Vivaldi 130). Además, es permisible el punto de vista del cronista y éste aprovecha para narrar lo que observa a su alrededor (Grijelmo 82; Vivaldi 132). Documenta sobre la ciudad, región o país donde se lleva a cabo el juego; escribe de cualquier persona o tema; y da voz a aquellas personas que no la tienen (Marín 243). Al igual que las crónicas regulares, en las crónicas deportivas hay

referencias al tiempo y espacio del presente y del pasado. Esto quiere decir que al cronista no se le requiere que narre el tiempo de manera lineal (Vivaldi 134). El cronista resalta las virtudes y vicios de los jugadores. Específicamente, en este tipo de crónicas, los deportistas son vistos como semi-dioses o relacionados con una divinidad.<sup>69</sup> Describen una competencia y, a su vez, ayudan a entender cierto momento histórico a través de lo que informan: "... la actividad físico deportiva es una actividad social, total, capaz de reflejar las problemáticas y los valores sociales del momento histórico en el cuál se embarca" (Arroyo 323). Específicamente las crónicas futbolísticas tienen un perfil: "mediático, masivo, mítico, religioso, identitario, ritual, estético, lírico, epopéyico, en cualquier caso altamente simbólico para buena parte de la ciudadanía de todo el mundo" (Fleta Monzón 195). Similar a la crónica regular, la deportiva también requiere que el cronista sea testigo de lo que describe, tiene la licencia de transmitir sus conocimientos subjetivos en primera persona, de manera lineal o no lineal y sirve para documentar momentos históricos-deportivos importantes.

Específicamente, las crónicas que se ocupan del fútbol son: "un género de escape para dar algo que agradecen los receptores de estos mensajes, al proporcionarles una visión diferente y complementaria a la actividad deportiva"

---

<sup>69</sup> Isidoro Arroyo Almaraz y Francisco García García ejemplifican sobre la semi-divinidad de los jugadores: "Los ejemplos son múltiples *La mano de Dios*, mano de Maradona, que infringiendo la norma, lleva a la selección Argentina a la consecución del triunfo final frente a Inglaterra en el Campeonato Mundial de Fútbol, celebrado en México. *El Santo de Casillas* o *el Mesías de Leo Messi*" (323).

(Marín-Montín 234). Ese tipo de literatura está construida a través de un lenguaje belicoso y con ambientes guerreros (Fernández-Jiménez 173; Martín Morín 241; Naranjo de Acros 87). Recurren al uso de sobrenombres, de adjetivos calificativos y de figuras retóricas tales como metáforas, aliteraciones, hipérbolos, epítetos, símiles, etc. (Álvarez Pedrosa 62; Fleta Monzón 181; ctdo. en Romero Pérez 190). En otros términos, el cronista puede utilizar cualquier recurso retórico que su lenguaje le permita para retratar su objetivo. El cronista deportivo rastrea escándalos, señala lo extraordinario, la novedad y lo insólito (Fleta Monzón 225). Escribe utilizando estructuras libres para crear emoción ante narraciones de eventos deportivos ya conocidos por millones de personas que han visto, escuchado u oído. Entonces, diferente a otros tipos de crónica, en la deportiva, el periodista y la mayoría de sus lectores habrán visto el evento deportivo narrado.

Para el estudio de *Dios es redondo*, es importante mencionar que la mayoría de los expertos, ya mencionados, concuerda en que la principal característica de la crónica deportiva es que el cronista haya sido testigo presencial de lo que escribe. Sin embargo, es precisamente esa característica la que a veces se vuelve difusa en el libro. Villoro hace referencia a partidos en los que no estuvo presente, o que al menos no especifica directamente que estuvo presente. De igual forma, algunas veces cuando escribe sobre algunos jugadores, no menciona que los entrevistó, que los siguió, que los vio, que alguien le ha hablado de ellos y que por eso es conocedor de lo que está escribiendo. No

menciona cómo conoce ni cómo sabe lo que está escribiendo. Por el contrario, hace referencias a épocas del comienzo del siglo XX. Cuando escribe de situaciones que no vio ni conoció personalmente, su crónica deja de ser crónica y se vuelca al camino del ensayo. A consecuencia de esa volcadura, el libro atiende a un orden no ortodoxo, ecléctico y descentralizado que cabe en los linderos posmodernos.<sup>70</sup> Ese cambio de género, al ensayo, permite que el lector conozca sobre momentos históricos futbolísticos importantes en unión a opiniones y argumentos del autor porque tienen un corte didáctico.

Entonces, los géneros en el libro *Dios es redondo* fluctúan entre la crónica y el ensayo. Es crónica cuando el “yo” que explica situaciones, jugadas, y que ha sido testigo de lo que dice, se hace presente en el libro. Por ejemplo, aparece un “yo” que expone cómo es el barrio donde se hospeda mientras estuvo en París durante el Mundial Francia 98: “A nosotros nos tocó en suerte La Défense, un suburbio que en los años setenta fue descrito por Peter Handke como el mayor logro de la arquitectura para enajenar al hombre” (159). Ese “yo” también expresa su opinión de lo que ha visto directamente: “Dieciséis años después, en el Estadio Azteca de 1986, vi a Maradona anotar sus dos goles de leyenda ante Inglaterra, el

---

<sup>70</sup> Entendemos la posmodernidad ecléctica, como la unión y mezcla de diferentes estéticas, sistemas y/o géneros, véase el artículo “Guía del posmodernismo” de Andreas Huyssen: “Sin embargo, el punto central acerca del posmodernismo contemporáneo es que opera en un campo de tensiones entre tradición e innovación, conservación y renovación, cultura de masas y arte alto, en el cual en segundos términos ya no aparecen automáticamente privilegiados por encima de los primeros; un campo de tensiones que ya no puede ser captado según las categorías opuestas de progreso y reacción, izquierda y derecha, presente y pasado, modernismo y realismo, abstracción y representación, vanguardia y Kitsch” (288).

más perfecto en la historia de la ilegalidad y el más perfecto en la historia de los mundiales” (63). O el siguiente: “Estuve en el Estadio San Paolo cuando Argentina eliminó a Italia del Mundial de 1990. Con el corazón dividido, los napolitanos apoyaron a su selección hasta que llegaron los penales y tocó el turno de Maradona” (82). Ese “yo” testigo presencial se repite varias veces a través del libro porque es esencial para explicar o detallar ciertos lugares, situaciones y momentos históricos a través de su testimonio subjetivo.

Sin embargo, el cronista no siempre describe lo que ha visto u oído de manera directa. En repetidas ocasiones hace referencias a situaciones o sucesos históricos que no vio por sí mismo. El hacer referencias a épocas o situaciones pasadas es una característica que ha aparecido en otros libros por otros autores de libros deportivos.<sup>71</sup> Esas referencias aportan valiosos datos, pero al hacerlo, el escritor se aleja del género de la crónica habitual para acercarse al género del ensayo y con ello consigue un estilo informativo y ameno.

Villoro hace uso de una de las características del “ensayo narrativo” que es escribir como si fuera un cuento, un acontecimiento verídico. La diferencia entre la ficción y la ensayística de tipo narrativo es que esta última narra algo específico que sí pasó, mientras que el cuento es una creación original (Virgilio 379). Por su parte, Villoro señala peripecias que le ocurrieron al equipo del Real Madrid en 1931, 1970, 1990, 1992, 2002, 2003, 2004 y 2006 a través del formato del ensayo

---

<sup>71</sup> Martín Caparrós publica *Boquita* en 2004. Para escribir el libro, el escritor hace uso de referencias históricas ocurridas desde 1905 hasta llegar a tiempos modernos.

narrativo. Obviamente, esas peripecias muchas veces parecen cuentos pero no lo son:

Además de constatar que en España la transición de la democracia aún no llega a los silbatos, algo cristalizaba en los equívocos de 2004. La luna no estaba en su sitio, los gatos corrían despavoridos, el Real Madrid ponía nerviosos a los árbitros. Signos del desastre que vendría. (Villoro 99)

Imita la narración cuentística, pero sin falsear los hechos ocurridos. Otro ejemplo del ensayo narrativo donde el escritor dilucida de situaciones verídicas que no presencié es el de Hungría en el Mundial de Suiza en 1954:

En su camino al Mundial, Hungría le ganó a Inglaterra 6-2 en Wembley y 7-1 en Budapest. Fue memorizada por aficionados que jamás conocerían el Danubio, pero sabían lo que Kocsis, Hidegkuti y Bozsik llevan en los pies. El sol en torno al cual giraban era Ferenc Puskas, capaz de anotar de zurda a 35 metros de la portería. Se puede decir que la Hungría del 54 fue el primer equipo en practicar con coherencia la formación 4-2-4, en darle valor a los mediocampistas y entender que el centro del terreno puede ser una factoría de goles. El portero, Gyula Grosics, anticipaba el fútbol futuro: usaba los pies para colocar pases de calibrada precisión. (36-37)

En la cita, se presenta al equipo húngaro como héroes deportivos que han logrado grandes hazañas. Aparece como el equipo futbolístico que a cualquier país le gustaría tener o como un equipo sacado de la imaginación para un cuento, pero en esencia todo lo que se narra pertenece a la realidad. En contraste a las crónicas, en los ensayos futbolísticos del libro, Villoro no utiliza el “yo” subjetivo porque no estuvo presente mientras pasaban los hechos. Por lo tanto, a pesar de que los acontecimientos narrados son verídicos, no pueden catalogarse como crónicas porque adolecen del “yo” testigo presencial. Esas combinaciones de géneros, que pueden catalogarse como estructuras posmodernas, permiten que el lector adquiera perspectivas y conocimientos amplios del fútbol.

Otra característica de la crónica deportiva es el aprovechamiento que el cronista hace de las descripciones de la ciudad, de las personas, de los jugadores o de situaciones del lugar donde se lleva a cabo el juego con el propósito de que el lector adquiera conocimientos socio-antropológicos y socio-económicos. Villoro, por ejemplo, habla del Mundial de 1986 en México desde una perspectiva deportiva y otra acusatoria. Da un espacio para desaprobar al expresidente mexicano que gobernaba durante el Mundial de 1986: “Un año antes, el presidente Miguel de la Madrid había sido incapaz de enfrentar la contingencia del terremoto en el Distrito Federal. Se negó a recibir ayuda del exterior y aportó muy poco para solucionar la catástrofe” (29). En otra ocasión se refiere al barrio Chamartín que alberga al estadio Santiago Bernabéu propiedad del Real Madrid;

habla del equipo madrileño pero también de algunos de sus habitantes: “En las calles aledañas, pandillas de ultras merodean con heterofobia: odian a los moros, los vascos, los *polacos* (que pueden ser catalanes, judíos o fenicios), los *sudacas*, los maricones, y en caso de que puedan pronunciar la palabra, los constitucionalistas” (98). De allí se desprende que Villoro también relata comportamientos humanos, culturales para marcar modos de vida. Asimismo, menciona al entrenador directivo del Manchester United, Alex Ferguson, y aprovecha para recordar a Engels y su estudio sobre Manchester:

Lo que Engels vio en Manchester durante la revolución industrial se aplica sin pérdida a Indonesia, donde cada obrero de Nike gana 11.75 dólares mensuales. Mientras los botines grises de Ronaldo anotan goles millonarios, quienes los fabrican al otro lado del mundo son multados ¡por llegar a la fábrica sin zapatos! (159)

Con estas representaciones, es obvio que Villoro habla del Mundial de México 86, del Real Madrid, del director del Manchester United, pero desemboca en problemáticas que no pertenecen a la naturaleza futbolística. Muestra diversos grupos humanos con sus rutinas gubernamentales inservibles, comportamientos sociales inadecuados, conflictos y contradicciones económicas. Debido a ello, *Dios es redondo* es mucho más que un libro de fútbol escrito con rúbricas posmodernas.

De igual forma, en las crónicas deportivas es común que el cronista resalte vicios de los jugadores y enaltezca sus virtudes; cuando enaltece a un deportista, éste aparece como una figura divina. Villoro se usufructúa de ambas características al contrastarlas. En el capítulo “Vida, muerte y resurrección de Diego Armando Maradona”, Villoro destaca lo peor de Maradona después de dar positivo ante el examen *antidoping*:

A partir de entonces, su caída sería definitiva y sólo le quedaría la compensatoria posteridad de los escándalos noticiosos: sus declaraciones locas, sus tratamientos contra la droga, su accidente automovilístico en Cuba, su imagen terrible y cautivadora: un gordo con el pelo naranja y aretes en las axilas. (77-78)

Pero también lo exalta como si fuera un dios, o por lo menos, como un santo:

Como demuestra Santiago de la Vorágine en las hagiografías que recoge en *La leyenda dorada*, los episodios nimbados por la fe son a un tiempo sorprendentes y lógicos. La Iglesia Maradoniana estaba en condiciones de esperar por igual un martirio aniquilador o un inaudito salvamento. (86)

Con la idea de equiparar a Maradona a un Jesucristo del balompié, Villoro se convierte a sí mismo en un evangelista del fútbol asemejándose a los evangelistas Marcos, Mateo, Lucas y Juan que anunciaron la vida, muerte y resurrección de Jesús. Además, una característica del libro *Dios es redondo* es que tiene una

relación directa con lo divino. Por ejemplo, el título “Dios es redondo” hace referencia a un dios. Más allá de lo dicho por Hegel, Nietzsche y Lacan sobre Dios, Villoro enarbola la dialéctica de millones de hinchas sobre el fútbol ya que los verdaderos hinchas ordenan sus vidas alrededor de los juegos, haciendo de su fanatismo su verdadero dios.<sup>72</sup> Esto es, Villoro hace una analogía entre el fútbol y Dios. Desde una perspectiva más tangible, la religión puede ser percibida como una aliada del fútbol porque hay quienes encomiendan su equipo a su dios para que resulte ganador. También hay jugadores que se encomiendan a una divinidad para ganar. Por tal motivo, la divinidad siempre estará ligada a este juego desde una mirada abstracta y otra concreta.

Otra característica de las crónicas actuales es que no tienen que ser narradas de manera lineal.<sup>73</sup> De igual forma, Villoro escoge relatar de manera no lineal y otras veces se aferra a la linealidad del tiempo según hayan ocurrido los hechos con el propósito de hacer más entendible las vicisitudes narradas. Por ejemplo, en el capítulo titulado “Francia 98, último mundial del siglo XX”, el cronista decide escribir de manera lineal. Especifica directamente con fecha cronológica los eventos que narra: 10 de junio –El arte de vender zapatos, 11 de

---

<sup>72</sup> Hegel niega la existencia de Dios por no hallar pruebas fehacientes de su existencia. Posteriormente, Nietzsche toma algunas de sus ideas y como Hegel cree en la frase de “Dios ha muerto” para explicar que el espíritu humano se ha liberado de los órdenes mitológicos. Desde otro ángulo, Lacan adquiere muchos de los pensamientos de Nietzsche y de otros filósofos.

<sup>73</sup> Andrés Alexander Puerta Molina explica que el origen del vocablo “crónica” proviene del latín *Chronicus* y que sirve para designar un seguimiento lineal en el tiempo. Es decir, el vocablo era utilizado para registrar hechos a través de la sucesión del tiempo. Sin embargo, la linealidad de la narración ya no es prescindible a pesar de que se sigue manteniendo el nombre de “crónica” (144-45).

junio –El corazón dividido, 12 de junio –Chiapas y el Mundial, 13 de junio –Un país de medio tiempo, 14 de junio –Un monumento al dribling, así continúa hasta que llega al 13 de julio de 1998. Sin embargo, en el siguiente capítulo titulado “Corea y Japón 2002, primer Mundial del siglo XXI”, Villoro decide no seguir una cronología, por el contrario comienza con un suceso que le ocurrió en 1990, de allí brinca a algunos acontecimientos futbolísticos que tuvieron lugar en 1994, 1998, 2002, 1990, 1970, 1994, 1998, 1970, 1968, 2002, 1968, 2002, 1998 y finaliza en 2002. Con esta estrategia, el cronista logra recopilar varios estilos de tiempo: flashbacks, flashforwards, analepsis y elipsis. A pesar de esos saltos temporales, la lectura de su crónica no es ambigua porque se auxilia de fechas específicas. Esos saltos en el tiempo permiten que el cronista recoja imágenes importantes dentro de la historia del fútbol que sin duda enriquecen el entendimiento y conocimiento de los lectores.

Las virtudes retóricas del texto: metáforas, símiles, hipérboles, enumeraciones sirven para identificar complejidades futbolísticas, sociológicas, históricas y antropológicas con grandilocuencia poética. Por ejemplo, el cronista emplea el tropo de la metáfora para decir que el equipo Necaxa casi nunca gana: “Dios es redondo pero casi nunca le va al Necaxa” (26). Utiliza analogías sorprendentes. Por ejemplo, compara la mala fortuna del jugador francés, Laurent Blanc con personajes ficticios: “Blanc necesitaba un exorcismo... ¿Cómo resolver la situación? Un personaje de Kafka jamás llegaría al balón, un personaje de

Conrad fallaría de nuevo, un personaje de Proust usaría seis tomos para narrar su breve lance rumbo al tiempo perdido” (168). Aparece otra analogía para decir que la rodilla de Ronaldo, en Francia 98, estaba lesionada: “De cualquier forma, nadie podía leer el futuro en su rodilla de cristal” (102). Recurre a la hipérbole para señalar qué hubiese pasado si Brasil hubiera perdido un partido: “digamos, tan sólo, que en Brasil una situación equivalente hubiera llevado a miles de sacerdotisas a decapitar gallos a mordiscos y a algunos discapacitados a arrojarse al mar con sus sillas de ruedas” (40). La enumeración es otro recurso retórico que aparece a través de todo el libro. Por ejemplo, enumera adjetivos para describir al jugador Guardiola: “La nobleza, la honradez, la lealtad, la entrega, la elegancia contenida, el trabajo por los demás fueron sus sellos de fábrica” (123). Hace enumeraciones de citas de escritores y cronistas que se interesan por el fútbol a través de todo el libro. Esas citas permiten dar tributo, crédito, apoyo, publicidad, afirmaciones, referencias a otros escritores, y además, le da al libro *Dios es redondo* toques de erudición sobre literatura y fútbol. Así, Villoro demuestra que ser cronista no es sólo describir sucesos, sino utilizar la palabra de manera cerebral para producir emoción y conocimiento.

Este libro de fútbol de Villoro es desigual en pasión, en tono, en organización, en tema, en dirección y en perspectiva, distinción propia de la crónica actual. Sus crónicas están construidas por citas de autores, estadísticas, fechas, situaciones, nombres de legendarios jugadores contemporáneos,

posiciones, goles, recopilación de datos, historia futbolística, historias de equipos de fútbol. Profundiza en quiénes son algunos jugadores, así como en sus perfiles deportivos. Además, es a través de este deporte que el cronista despliega conflictos, tragedias, alegrías de distintas sociedades porque este género se presta para ser leído como si fuera un expediente: judicial, social, político, económico, cultural y deportivo. Sin embargo, hay que señalar que una característica que permea el libro es que Villoro pocas veces deja fluir sus sentimientos y opiniones subjetivas. Con ello logra imprimir otra manera de escribir, lo cual es totalmente válido porque en el género de la crónica es admisible cualquier ingrediente narrativo, argumentativo y valorativo. En este caso, Villoro se ha refugiado en el ensayo tipo narrativo y crea un libro posmoderno que se rebela contra órdenes estéticos establecidos.

#### **2.4 8.8: *El miedo en el espejo: ciudad, testimonio y ficción***

Consuelo de la letra:  
la hosca vida  
encerrada en algunos signos  
“Escritura”, José Emilio Pacheco

Juan Villoro publica *8.8: El miedo en el espejo* (2010) después de haber vivido un terremoto de 8.8 grados el 27 de febrero de 2010 mientras visitaba la ciudad de Santiago de Chile con el propósito de presentar los horrores

psicológicos y físicos que acarrearón éste evento. Allí, Villoro narra varios movimientos telúricos en la Ciudad de México, ligados a su vida personal (1979,1980, 1985 y 1957). Todos ellos le sirven de preámbulo para dar paso a su crónica del temblor que vivió en Santiago. Del mismo modo, en el libro hay una serie de testimonios de otros escritores que participaban en ese momento en el Congreso Iberoamericano de Literatura Infantil y Juvenil; cuyos testimonios proyectan los hechos transcurridos, los sentimientos provocados por el sismo y algunas proezas que se acercan a los senderos de la ficción. Aunado a esos testimonios del sismo, el cronista invoca el cuento de Heinrich von Kleist titulado *El terremoto en Chile* (1807). Analiza situaciones que afectan a la ciudad mexicana directa o indirectamente desde perspectivas sociales, políticas, y arquitectónicas al evocar eventos telúricos de esa ciudad. Por esas razones, los enfoques de esta sección son: 1) analizar las representaciones de las problemáticas de la sociedad mexicana para demostrar que Villoro hace hasta cierto punto una denuncia en contra del gobierno mexicano; 2) esgrimir la función de los testigos para demostrar que el escritor utiliza la intertextualidad para enfocar y evidenciar la realidad; 3) examinar las características literarias utilizadas en el libro para demostrar que Villoro aporta nuevas estrategias narrativas-posmodernas que permiten entender la catástrofe de los terremotos.

El interés de los escritores por la ciudad, sus catástrofes y su caos ha sido habitual. En 1851, Domingo Faustino Sarmiento publica “Los temblores en

Chile” donde comenta sobre la necesidad de tener edificios arquitectónicos seguros y capta la atención sobre noticias de interés transcontinental.<sup>74</sup> Posteriormente, los cronistas modernistas utilizan el tema de las catástrofes telúricas. Manuel Gutiérrez Nájera publica *Crónica color de bitter* en 1882 donde habla de un terremoto que azotó la capital mexicana y narra sobre las consecuencias en los afectados. José Martí escribe la crónica “El terremoto de Charleston” desde Nueva York el 10 de septiembre de 1886 y publicada posteriormente en *La Nación* de Buenos Aires en octubre del mismo año. Ahí presenta la destrucción y sus efectos.<sup>75</sup> Años más tarde, en 1987 Carlos Monsiváis escribe *Crónicas de la sociedad que se organiza*, donde aparece el apartado “Los días del terremoto” para hablar de las transformaciones en la vida nacional después del terremoto. Asimismo publica *No sin nosotros. Los días del terremoto 1985-2005* en 2005.<sup>76</sup> Después en 1988, Elena Poniatowska publica *Nada nadie. Las voces del temblor* donde narra sobre varios terremotos que devastaron la Ciudad de México en septiembre de 1985. Mientras que las épocas y países de

---

<sup>74</sup> Sarmiento señala que cuando ocurren los temblores es cuando más interesa la arquitectura y recomienda una buena construcción de edificios: “Interesa esto tanto más cuando el temblor es un buen estimulante para que el público ponga atención en asunto de arquitectura, en cuya solución lleva la vida, el reposo, cuanto no la fortuna...” (345).

<sup>75</sup> Martí no fue testigo directo del desastre. La crónica inicia con una visión idílica de la ciudad, sin conflictos ni racismo. En la crónica se destaca el cambio de destino (Cuvardic, “La retórica” 194-54).

<sup>76</sup> En esta última crónica aparecen los siguientes temas presentados de una manera filosófica y simbólica: 1. El daño físico y psicológico causado por el terremoto. 2. La dificultad de proporcionar servicios a nivel municipal para la gran ciudad de México. 3. División social en la Ciudad de México. 4. Enfoque a la reacción de los individuos al terremoto. 5. Organizaciones e instituciones ineficientes de la ciudad de México. 6. Ineptitud del gobierno [traducción mía] (Kniermin 46).

origen de los escritores son varios, sus propósitos son similares, esto son, registrar las situaciones caóticas de un terremoto.

En su crónica, Villoro explora el caos de la cartografía urbana causada por los devastadores terremotos de la Ciudad de México y de Santiago de Chile. Tales manifestaciones caóticas son una continuidad de los preceptos anteriormente establecidos por algunos de sus predecesores; a saber, Anadeli Bencomo asegura que: “La prosa de la crónica urbana sufrió algo parecido a un estallido semántico y formal que intentaba representar el caos creciente de la cartografía urbana ahora inabarcable dentro de los modos de la narrativa tradicional” (47). A mí parecer, un ejemplo específico de ese caos que menciona Bencomo en 8.8: *El miedo en el espejo* sobre la Ciudad de México es el siguiente: “El terremoto de México fue de 8.1 pero devastó el Distrito Federal por la irresponsabilidad de los constructores y por las condiciones del subsuelo, cuya persistente memoria recuerda que allí existió un lago” (Villoro 61). Respecto a Santiago, el cronista hace énfasis en los edificios construidos después de 1990 porque muchos de ellos se construyeron sin supervisión de leyes estrictas y, por lo tanto, eran fáciles de destruir con los movimientos telúricos (67). Villoro hace la siguiente observación: “Le tenemos terror a los edificios nuevos. Debería ser al revés, ¿no?” comentaría después el cronista Francisco Mouat” (67). También, Bencomo menciona que: “...uno de los objetivos de la crónica urbana es la de archivar, anunciar y analizar las sucesivas remodelaciones de la cartografía real e imaginaria del espacio urbano” (51).

Entonces se puede aseverar que una de las principales intenciones de esta crónica es la de registrar, exhibir y examinar, no las remodelaciones, sino las degeneraciones del espacio urbano de la Ciudad de México y de Santiago; Villoro, por tanto, se constituye en el principal testigo y portavoz de los cambios que sufre la urbe mexicana y santiaguense. Además sigue uno de los lineamientos de la crónica ofrecidos por Julio Ramos:

La crónica –como el periódico mismo– es un espacio enraizado en las ciudades en vías de modernización del fin de siglo. Esto, primeramente, porque la autoridad (y el valor) de la palabra del corresponsal se basa en su representación de la vida urbana de alguna sociedad desarrollada para un destinatario deseante. (150)<sup>77</sup>

Villoro, al igual que muchos otros cronistas, enfatiza el valor de la ciudad por medio de una arquitectura resquebrajada a causa de los movimientos telúricos. Se enraíza en la ciudad cuarteada porque narra, argumenta, describe, imagina y expresa su sentir acerca de ella, pero añade muchos otros temas a través de su estilo único de escribir.

A pesar de que Villoro sigue la temática literaria –de temblores– de otros cronistas, también se aleja de algunos recursos literarios recurrentes en las mismas. Por ejemplo, se distancia del recurso de la *flanerie* (refiere a la actividad

---

<sup>77</sup> Aunque Ramos se refiere a la crónica de finales del siglo XIX, específicamente la de Martí, Darío, Nervo y Gómez Carrillo, se ha usado esta cita por creerla vigente para entender la crónica de Villoro y su interés por la ciudad, interés asiduo entre cronistas de diferentes épocas y lugares.

de mostrarse así mismo como paseante callejero para adquirir conocimientos y transmitirlos posteriormente) que está tan asociado con el género de la crónica. El cronista no ofrece al lector un paseo ni por la ciudad de Santiago ni por la de México. En cuanto al recurso del espectador urbano, éste forma parte de una estrategia que muchos cronistas utilizan para representar la cultura de una ciudad. Especialmente, ejemplos específicos sobre los principales agentes de la *flanerie* durante el siglo XIX son Enrique Gómez Carrillo y Rubén Darío. Otros autores que ocasionalmente hicieron uso de la flanearía son Arturo Ambrogi, Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo y José Martí (*Filología*; Cuvardic 59). Posteriormente en el siglo XX, en México, Carlos Monsiváis se consagra como el *flâneur* por antonomasia en muchas de sus crónicas, un ejemplo concreto es *Sobre el metro las coronas* publicada en la segunda edición de *Los rituales del caos*. De modo indiscutible, Monsiváis hizo de la ciudad y la flanearía la clave de sus crónicas para registrar las memorias y la historia no oficial del país. En lo que concierne a Villoro, éste no se convierte ni en el observador apasionado descrito por Carlos Baudelaire ni por Walter Benjamín.<sup>78</sup> En vez de constreñirse en

---

<sup>78</sup> Es a partir de la poética de Carlos Baudelaire, que la figura del *flâneur* se consagra como imagen importante para los intereses académicos porque a través de esta figura se manifiestan temas, atmósferas y una manera de percibir la vida urbana. Para ver un ejemplo crítico véase el artículo “The Beholder as *flâneur*: Structure of Perception in Baudelaire and Manet” donde se explica que: “The realism of the *flâneur* manifests itself in theme, atmosphere, and subject matter, but even more profoundly in a mode of perception attuned to modern urban life, in a new sensation of seeing” (Golsan 165). Por otro lado el *flâneur* de Walter Benjamín es el espectador e investigador urbano que surgió como consecuencia de la sociedad consumista entre 1920 y 1930. A través de las observaciones de ese *flâneur* se pueden percibir observaciones de fenómenos

*flâneur*, utiliza sus recuerdos para referirse a la Ciudad de México, sus experiencias inmediatas al temblor para referirse a Santiago y los testimonios directos de varios de sus colegas y amigos para referirse a México y a Santiago.

Además, gracias a la exclusión de la flanearía, el libro se vuelve un tanto intertextual porque el cronista no interroga a las personas de la urbe, sino que investiga y cita diversas fuentes que hacen referencia al evento telúrico.<sup>79</sup>

Usualmente los cronistas escudriñan e indagan a la sociedad en general mientras deambulan por las ciudades. En su lugar, Villoro recurre a una serie de ensayos, relatos y testimonios publicados por las personas que vivieron el terremoto en Chile para plasmar su mensaje. Así, los testigos son casi en su totalidad personas letradas que participaron en El Congreso Iberoamericano de Literatura Infantil y Juvenil que organizó la editorial SM. Por lo tanto, Villoro emplea la técnica de la polifonía de expresiones, técnica similar a la utilizada por Poniatowska en *La noche de Tlatelolco* y en *Nada, nadie: las voces del temblor*. Tanto las crónicas de Poniatowska, como la de Villoro, utilizan la multiplicidad de voces para comunicar una noticia y esa comunicación o transmisión de un suceso es el elemento fundamental de la composición. Al igual que Poniatowska, Villoro

---

culturales y panoramas de la sociedad. Sus observaciones tienen la forma de un espectador ambulante que recoge notas mentales de la ciudad capitalista (Lauster 104).

<sup>79</sup> Julio Villanueva-Chang en su artículo “El que enciende la luz\* ¿Qué significa escribir una crónica hoy?” habla sobre lo elemental de la entrevista para los cronistas. Especifica que el cronista: “intenta buscar testigos y escavar en sus recuerdos. Los entrevista. El cronista trabaja con recuerdos ajenos, cuando otros le cuentan los hechos” (592). Villoro en cambio, no entrevista a personas comunes sino que emplea los testimonios de intelectuales para crear esa polifonía de voces de su libro.

retoma la labor de ensamblaje, de agrupación y congregación para crear un nuevo ritmo disímbolo. Empero, Villoro en cierta medida renueva el género de la crónica que heredó de Poniatowska, ya que no solamente se atiene a una aglomeración de testimonios, mensajes y ensayos de sus compañeros, sino que acopia también un cuento de ficción de otro escritor. Por medio de esa polifonía, Villoro reflexiona sobre la realidad cultural, psicológica y arquitectónica de los chilenos y mexicanos desde un mismo referente, el de un temblor. Por medio de las voces de los damnificados, Villoro compone un retablo similar a los que ocupaban los coros griegos.<sup>80</sup> Dicho en otra forma, los testigos de *8.8: El miedo en el espejo* al igual que el coro griego ayudan a exponer o a cuestionar un argumento o a otros personajes. Algunos de esos testigos, al igual que Villoro, han publicado sus experiencias sobre el mismo terremoto como es el caso del cronista Francisco Mouat, la escritora Laura Hernández, la escritora Gloria Hernández y el filósofo Fernando Viveros Collyer. En otras ocasiones, Villoro dialoga con personas de renombre internacional en el mundo literario como es el caso de Esteban Antonio Skármeta Vranicic:

“¡Cómo cambia la conversación!”, me dijo una noche Antonio Skármeta mientras repasábamos lo sucedido: “Hace unos meses en Chile sólo se hablaba de las elecciones. Hubo pleitos y discusiones

---

<sup>80</sup> He utilizado la comparación con el coro griego porque Villoro menciona en el artículo “La crónica, ornitorrinco de la prosa” que la crónica toma: “...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” (579).

de todo tipo. Ahora esos temas parecen lejanísimos. El terremoto sólo permite hablar del terremoto”. (21-22)

Todas esas voces con nombres específicos sirven para representar el sentir y el actuar de una multitud de personas ante el terremoto en Santiago. Los nombres de los intelectuales eventualmente se opacan y se convierten en nombres que representan a las masas en general porque muestran sus emociones ante la catástrofe. Un ejemplo específico es el testimonio de Laura Hernández:

Sosteniéndome con un brazo sobre el marco de la puerta, la abrí.  
En mi pensamiento se presentaron mis hijos (ya son adultos, no me necesitan), mi esposo (está asegurado económicamente, pronto encontrará quien lo consuele, no me necesita). Pensé en Dios y le agradecí por la vida que me había dado. (95)

La voz de la escritora, Hernández, al igual que todo ese mosaico de voces que aparecen en el libro utiliza un lenguaje llano pero digno de quien ha recibido una educación formal. De esa manera, esta crónica podría verse que tiene un enfoque a la alta cultura y no a la cultura popular.

Otro ejemplo es la voz de Rafael Luis Gumucio Rivas que Villoro incluye para reflexionar sobre la idiosincracia chilena.<sup>81</sup> Con Gumucio se explica que las personas oriundas de Santiago han atestiguado infortunios poderosos, por lo tanto, no pensaban que el temblor tendría consecuencias trascendentales: “Aunque

---

<sup>81</sup> Rafael Gumucio es un escritor chileno que ha escrito novelas, ensayos, artículos y guiones de cine. En su juventud asistió al taller literario de Antonio Skármeta.

parezca absurdo’, escribe Rafael Gumucio, ‘los chilenos esperábamos con tal candidez sobrevivir a un terremoto de 8.8 grados en la escala de Richter casi sin víctimas ni destrucción’” (20).<sup>82</sup> Así, las voces de los testigos, que utiliza Villoro, pertenecen a personas intelectuales y a su vez añaden conocimientos y delaraciones sobre sus experiencias durante y después del terremoto.

Referente a la Ciudad de México, Villoro manifiesta la distancia que existe entre el gobierno mexicano y los gobernados. Utiliza el libro para exteriorizar los malos recursos o procedimientos que atañen al gobierno con la ciudad. Esta queja contra los líderes del país es común en crónicas que abordan el tema de la ciudad. Al respecto, Karam Tanius apunta que la destrucción que se ejemplifica en algunos discursos sirve para reflejar la condición de los habitantes y la distancia existente entre gobernados y gobernantes (33). Por su parte, Villoro manifiesta una y otra vez su descontento contra el gobierno de maneras distintas al señalar que: “Los terremotos representan un striptease moral. Lo peor y lo mejor salen a la luz” (71). Habla del descontento de la población mexicana que surgió después del temblor que ocurrió el 19 de septiembre de 1985 y menciona que la gente de la Ciudad de México se manifestó en contra del presidente Miguel de la Madrid en el Estadio Azteca durante la apertura del Mundial de 1986:

---

<sup>82</sup> Por otro lado, ni las voces intelectuales ni Villoro presentan cifras específicas de los damnificados o muertos a causa del terremoto. Dicho en otras palabras, en el libro no hay datos duros, Villoro solamente una vez hace un acercamiento escueto porque su preocupación se centra, entre otras cosas, en los sentimientos que nacen a causa de ese evento telúrico.

El presidente Miguel de la Madrid tardó en aceptar ayuda internacional para no debilitar la “imagen de México” y fue rebasado por las iniciativas ciudadanas. En el comienzo del mundial recibió un abucheo sin precedentes. Fue el primer signo de que la mayoría de los habitantes del D.F. no iba a soportar más gobiernos del PRI. (172)

Villoro manifiesta su descontento usando su propia voz, pero en otras ocasiones, utiliza la de otras personas. Cuando utiliza su voz, no disimula ni enmascara su postura política, por el contrario, pronuncia explícitamente sentimientos a favor de la población en general.

Utiliza el tema de la ineptitud gubernamental para suministrar los servicios públicos básicos a la población anterior, durante y posterior al temblor. Por ejemplo, asienta que el agua del grifo se bebe sin miedo en otros países, mientras que en México: “En México el agua de la llave es un líquido temible, una especie de bautismo al revés: anuncio de muerte, seña de mal augurio” (98). Sobre el servicio de luz eléctrica menciona que: “Para nosotros el único saldo del temblor fue que nos quedamos sin luz, algo tristemente común” (170). Señala que después del terremoto de 19 de septiembre de 1985, él solicitó a fin de año una copia de su acta de nacimiento al Registro Civil pero como el edificio había sufrido severos daños: “Me expidieron un documento escrito a mano que hasta la fecha provoca desconfianza. . . . El terremoto de 1985 nos convirtió en ciudadanos no oficiales”

(172). También menciona su descontento contra el gobierno mexicano después de que ocurrió el terremoto en Chile el 27 de febrero de 2010. Indica que los gobiernos de diferentes países, Colombia, Perú y Brasil enviaron de inmediato sus aviones para rescatar a sus paisanos inmovilizados en Chile (119). Cita al autor de cuentos para niños Francisco Hinojosa y sus mensajes de Twitter:

Ayuda: ya Colombia mandó un avión por los colombianos varados en Santiago. Qué pasa con México. 3:31 p.m. Mar 1. . . . Al parecer, el avión todavía no sale de México. Al parecer, las maletas están hechas. Al parecer, regresamos. 12:30 p.m. Mar 2. . . . Los gobiernos de Colombia, Brasil, España y Perú repartieron a los suyos. México no responde. 3:02 p.m. Mar 2. (121-22)

Este descontento que se torna en denuncia en contra del gobierno mexicano hace del cronista un defensor de la población afectada; por ende, en su crónica es mordaz y cuestiona al gobierno, en su momento dominado por el PRI (Partido Revolucionario Institucional). Resalta los problemas políticos y sociales de México por medio de diferentes voces: la primera voz es colectiva, la del pueblo; la segunda voz es personal, la del cronista. Por consiguiente, el discurso que se presenta en 8.8: *El miedo en el espejo* es útil porque enfatiza los errores y la esterilidad del gobierno mexicano; destaca la frustración y el resentimiento de los ciudadanos hacia algunas prácticas gubernamentales. A su vez, es una crónica cuyo discurso tiene una suerte de recuperación de la memoria frente a los relatos

oficiales y registro de los deterioros que la Ciudad de México ha sufrido después de varios terremotos.

Desde otro ángulo, 8.8: *El miedo en el espejo* es un libro osado por la utilización del tema del azar, de la premonición, del cambio del destino y de la superstición. Estas características hacen que el libro tenga rasgos distintivos sacados directamente de la ficción. Todo esto es llevado a cabo a plena conciencia del cronista porque sigue los preceptos de ficción que otros cronistas han utilizado en sus escritos, pero que Villoro los lleva al extremo.<sup>83</sup> Inclusive, el mismo cronista hace una receta de todos los componentes que debe o que puede tener una crónica en su artículo titulado “La crónica, ornitorrinco de la prosa”. Allí menciona de la ficción lo siguiente: “Siguiendo usos de la ficción, la crónica también narra lo que no ocurrió, las oportunidades perdidas que afectan a los protagonistas, las conjeturas, los sueños, las ilusiones que permiten definirlos” (Villoro 581). Es decir, Villoro explica que la crónica se construye de una escritura compleja porque permite la mezcla de diversas características

---

<sup>83</sup> Villoro no es el único que ha utilizado la ficción en sus escritos de no ficción. Véase el artículo de la crítica Linda Egan titulado “El referente real relegado fantasía y ficción en Carlos Monsiváis, cuentista” donde asevera que el cronista mexicano convergió entre la ficción y la realidad. Menciona claramente que algunas de las crónicas monsvaitas fueron en realidad cuentos: “En lo referente a esta frontera fantasía-realidad, existen cuatro textos de Monsiváis que llaman nuestra atención inmediata: son ‘crónicas’ que han perdido el equilibrio y caído hacia el lado de la fantasía” (216-17). Otro ejemplo es la novela-crónica *Los periodistas* (1978) de Vicente Leñero donde juega con los límites de la ficción y la no ficción. Léase el artículo de Ignacio Corona donde explica sobre el libro lo siguiente: “El texto de Leñero pasa de un discurso al otro o de un ámbito al otro. Situándose al fin de una zona de indefinición entre lo ficcional y lo no ficcional y entre varios géneros discursivos: el reportaje, la crónica periodística, el testimonio y, con una indudable ambigüedad, la novela” (Corona 27).

pertenecientes a diversos géneros y por lo tanto se apropia de todos ellos.<sup>84</sup> En este caso, el cronista se está apropiando de los elementos de la ficción relativos a las novelas o cuentos para intercalarlos en su libro donde permea la no ficción.

Se puede presumir que Villoro intercala la ficción en su libro, donde predomina la no ficción, con el propósito de causar emoción donde imperan descripciones caóticas suscitadas por varios terremotos. La ficción es puesta en pequeñas cápsulas y de esa manera, el cronista puede entregar mensajes elocuentes. Una primera forma, la llamo ficción del hablante que pertenece al cronista, su voz cuenta anécdotas que parecen que son parte de un cuento o de un mundo imaginario. Por ejemplo, en el capítulo “El país de las primeras ocasiones”, el cronista menciona que existe una relación especial entre él y Chile, lo explica con “un decálogo accidental” citando los siguientes puntos: 1. El primer Mundial del que tuvo conocimiento fue el de Chile 1962. 2. Carlos Reynoso fue el primer jugador chileno que vio. 3. El primer evento político que le impactó fue el golpe de Estado de Chile. 4. La primera manifestación a la cual asistió fue en auxilio a la Unidad Popular. 5. Su primer villano histórico fue

---

<sup>84</sup> Similar a Villoro que utiliza la ficción en sus crónicas, el crítico José Ismael Gutiérrez en su libro *Manuel Gutiérrez Nájera y sus cuentos: de la crónica periodística al relato de ficción* menciona que los periódicos del siglo XIX rompieron los límites entre la realidad y la ficción porque en ellos aparecía la ambigüedad genérica: “... ‘historia que parece cuento’, ‘crónica cuento’, ‘historia y cuento’, ‘cuento que parece historia’, ‘cuento que tiene tanto de real como de fantástico’ y otros por el estilo, que podemos ver enquistados en el interior de los periódicos del siglo XIX...” (112-13). Además explica el crítico que algunos de los cuentos de Gutiérrez Nájera parecían más crónicas que cuentos: “...nos pinta unos hechos acontecidos a gran distancia con una brevedad de estilo y creando una impresión de realidad tan vívida que en nada tienen que envidiar a las actuales crónicas periodísticas con las que, sin lugar a dudas, se emparenta si descartamos la estilización deliberada del discurso...” (119).

Pinochet. 6. Sus primeros amores fueron varias chilenas. 7. Conoce a Antonio Skármeta, Donoso Pareja y a Roberto Bolaño. 8. Su primer texto fue dedicado a Chile. 9. Su primer amigo en Berlín fue Carlos Cerda, un escritor chileno. 10. El primer viaje que realizó con su esposa fue a Chile (33-35). El decálogo sirve para explicar al lector de manera explícita que existe, o que aparentemente existe, una relación directa entre el cronista y Chile aún antes del terremoto. Entonces, ese decálogo puede ser interpretado como un elemento sacado de la ficción porque es inverosímil que Villoro haya tenido tantas coincidencias con Chile.

Contrariamente, en el libro, se sugiere que todas esas coincidencias eran avisos previos sobre lo que él, el cronista-narrador, presenciaría en el terremoto de 2010.

Por lo tanto ese decálogo añade elementos de ficción al libro.

Posteriormente, en el capítulo “Aquí hay temblores, ¿no? Premoniciones”, el autor presenta un cúmulo de corazonadas, intuiciones y supersticiones de varias personas que participaron en el Congreso. Esa aglomeración de (supuestas) premoniciones, parecen ser sacadas de un cuento de ficción. Por tanto, ese capítulo se distingue sobre los otros porque no agrega información relevante de los eventos telúricos pero sí añade emoción a través de posibles eventos imaginados. El primer ejemplo que aparece por medio de la voz del narrador es sobre la escritora Laura Hernández. El narrador menciona que además de escritora es clarividente, que ella vaticina y recibe mensajes paranormales desde la niñez. Señala que ella sabía que algo anormal ocurriría:

En la madrugada del 27 de febrero, Laura no se preparó para dormir. Había visto la luna. Amarilla. Hinchada. Rodeada de un halo vaporoso. Una luna casi completa, que se definía por el trozo que le faltaba. . . . Laura Hernández desvió la vista a la ventana y esperó a que algo sucediera. (40-41)

Esas premoniciones no agregan conocimientos o situaciones relevantes, pero añaden un paréntesis de ficción. Así, Villoro manifiesta su habilidad al mezclar géneros opuestos, de no ficción y ficción. Demuestra que es un escritor que no sigue lineamientos específicos y que su escritura es posmoderna.

Así, aparecen en el libro varios eventos que pueden pensarse tomados de la imaginación y no de la realidad pero cuyos personajes son personas de la vida real. Además no hay manera de comprobar si esos eventos realmente pasaron o no, pero que resultan inverosímiles. Por ejemplo, Daniel Goldin; él renovó la manera de editar libros infantiles en el Fondo de Cultura Económica, pero también según Villoro funge como psíquico y tiene manías de gurú. Menciona que la mañana del 26 de febrero, el psíquico y él se dirigieron a la casa de Pablo Neruda cuando de repente el pie del adivino se le hundió en un agujero y que su único alegato fue el siguiente: “-Aquí hay temblores, ¿no?” (43-45). Después Villoro continúa con una amiga de la escritora guatemalteca Gloria Hernández. La amiga le dice: “-Mira, no sé qué dices tú, pero algo no está bien, la luna está llena pero salió roja. . .” (46). Luego, sobre el hijo del escritor Antonio Skármeta,

Fabián Skármeta se dice lo siguiente como si fuera una premonición: “Esa madrugada estaba en compañía de amigos. Sintió una inquietud y les pidió que salieran al jardín. ‘Hace un calor extraño, dijo para justificar algo difícil de explicar’” (47). Además, Fabián teniendo una relación estrecha con los pájaros le sucede lo siguiente: “Afuera escuchó el revoloteo de los pájaros. . . . Fabián supo que algo fuerte se avecinaba. Desvió la vista a la piscina. El agua manaba hacia fuera” (47). Posteriormente, aparece la voz del escritor José Ángel Sánchez por medio del cronista: “José Ángel hizo una reflexión técnica, que hasta entonces nunca había cruzado su mente: ‘Si tiembla, puedo saltar ahí’” (49). Sobre la ilustradora de *El libro negro de los colores* Rosana Faría se menciona que su horóscopo de signo Libra le aconsejó: “No es buen momento para viajar” (50). Entonces, con esas citas, se advierte que las personas que aparecen en el capítulo, son personas de la vida real pero que eventualmente se ficcionalizan al declarar testimonios ficticios. Al respecto Julio Zárate menciona: “Como lector, no deja de llamar la atención la forma en la que Villoro presenta los testimonios, ya que hace parecer a los asistentes al Congreso como personajes de una historia” (99). En consecuencia, se afirma que Villoro convierte a sus testigos en personajes que representan situaciones ficticias. Por eso, este capítulo del libro resalta de manera diferente a los otros.

Con todo eso se puede decir que Villoro exagera hechos en uno de los capítulos, y lo dota con elementos literarios vistos como inverosímiles. Dicho en

otras palabras, la realidad del terremoto la plantea tal cómo es; sin embargo, concibe ciertos aspectos de las personas que sintieron el temblor chileno por medio de la imaginación. Explica de manera imaginativa el “temblor” antes de que suceda. Entonces, utiliza las premoniciones, el azar y las supersticiones como forma narrativa. Utiliza la ficción para organizar la realidad. La ficción es el método artístico que ayuda a transmitir un hecho fáctico a los destinatarios de 8.8: *El miedo en el espejo*.

Otra manera de utilizar la ficción en la crónica es por medio de la invocación del cuento “El terremoto en Chile” escrito por Heinrich von Kleist (1807). La acción del relato toma lugar en Santiago de Chile en el año de 1647. Trata de un maestro llamado Jerónimo que seduce a su estudiante, Josefina. Ella es condenada con la pena de muerte y él va a la cárcel. De repente un terremoto destruye la ciudad y ellos son librados de sus males. Finalmente son asesinados por los feligreses de una iglesia (130-38). La evocación de ese cuento le da a la crónica un toque de ficción. Pareciera que el escritor lo utiliza a modo de digresión con el propósito principal de ejemplificar por medio de sus personajes que un terremoto siempre trae cambios súbitos a las personas que lo experimentan: “Todo terremoto convierte a los sobrevivientes en víctimas omitidas: podrían haber muerto pero se salvaron. ¿Responde esto a una casualidad o a un designio?” (Villoro 136). También menciona a través de comparaciones y enumeraciones sorprendentes que: “En el Chile imaginario de 1647 y en el

auténtico de 2010 se produjeron réplicas internas. Como Jerónimo y Josefina pasamos por el castigo, la zozobra, la salvación, la culpa, la dicha, la esperanza, la generosidad, la penitencia, la solidaridad, el repudio, la mezquindad” (144). Irónicamente, es durante la invocación del relato ficticio que hay aproximaciones morales y filosóficas producidas por el cronista y por el filósofo chileno Fernando Viveros Collyer. Por lo tanto, hay una inversión de posibles sucesos en la crónica: Las personas que acudieron al Congreso eventualmente se ficcionalizan convirtiéndose en personajes; mientras que los personajes del cuento *El terremoto en Chile* sirven para expresar ideas filosóficas y morales que conciernen a personas no ficticias. Es decir, con Jerónimo y Josefina se aprende que ante un evento telúrico todos experimentan sufrimientos de una manera u otra.

A pesar de la aparente fragmentación de la crónica en cuanto a formas, estilos, voces, tonos y temas, está al mismo tiempo organizada de una manera hábil.<sup>85</sup> La organización comienza en el prólogo donde el tema de la “piyama” es central, y el cual volverá aparecer en el epílogo de la misma. Es decir, el mismo tema que comienza el libro, lo termina. Además, los capítulos “El país de las primeras ocasiones” y “Aquí hay temblores, ¿no? Premoniciones” están contruidos por supersticiones, vaticinios y clarividencias que los acerca más a la ficción que a la no ficción. Los siguientes tres capítulos: “Lo sucedido”, “El sabor

---

<sup>85</sup> La fragmentación y la nula linealidad en la crónica también ha sido utilizada por el escritor y periodista venezolano José Roberto Duque. Duque ha utilizado elementos comúnmente utilizados en la ficción tales como: “... el corte abrupto, la irrupción, la variación, la elipsis” (Chehin 80).

de la muerte” y “Ella duerme” tienen un tono formal que los apega a las crónicas tradicionales.<sup>86</sup> El capítulo “La abolición del azar. Heinrich von Kleist: moral y destino” tiene un tono sumamente filosófico. El último capítulo titulado “Algunas conclusiones. Los habitantes de claustrópolis” tiene reflexiones de la (post)industria y (tecno)ciencia en relación a los terremotos. Por lo tanto, se puede advertir la clara organización ya que sus capítulos están ligados con el tema de los terremotos en Santiago y en México, pero los puntos de ficción no se entrelazan con los de no ficción y, a su vez, los puntos filosóficos no se entrelazan con los industriales o tecnológicos. Al no existir una mezcla entre los puntos secundarios, sino solamente una relación del tema del terremoto, se puede catalogar a este libro como un libro organizado con un esquema lógico.

El libro está construido a base de distintas fragmentaciones narrativas y temáticas. Tiene fragmentos que lindan a veces con senderos del testimonio, del cuento, del tweet y de la novela. Al mismo tiempo, posee fragmentos temáticos al narrar sobre situaciones reales, ficticias, dramáticas y filosóficas. El libro está construido por la conjugación de voces colectivas y personales que utiliza el escritor para expresar un mismo sentir evocado por los movimientos telúricos.

---

<sup>86</sup> El capítulo de “Ella duerme” recuerda al libro de crónicas *El interior* de Martín Caparrós por la no utilización de puntuación. Ese mismo capítulo también recuerda a las crónicas de Elena Poniatowska porque Villoro al igual que Poniatowska utiliza varias voces como recurso para contar un hecho. Por otro lado, el capítulo “El sabor de la muerte” recuerda a las crónicas de Carlos Monsiváis porque Villoro al igual que Monsiváis combina en sus narraciones hechos con opiniones. Inclusive el mismo Villoro en su artículo “El arte de escuchar” menciona que: “Si Carlos Monsiváis entendió la crónica como una oportunidad de editorializar la historia y combinar los hechos con las opiniones, Elena Poniatowska la entiende como un radar de voces que no deben perderse” (244).

Presenta una experimentación con diferentes recursos narrativos.<sup>87</sup> Por lo tanto, esta crónica es postmoderna al no seguir un único estilo, tema o testimonio en particular.<sup>88</sup> Además, es innegable que en *8.8: El miedo en el espejo* hay un énfasis en la Ciudad de México y sus problemáticas. Registra y exhibe la degeneración del espacio ocurrida anterior, durante y posterior a varios terremotos. Se enfatizan los problemas de la inadecuada construcción arquitectónica en la ciudad. Aborda ejemplos de la ineptitud gubernamental para suministrar servicios de agua, electricidad y otros problemas. Desde una perspectiva meramente literaria, este libro se aleja de la flanearía que es común en las crónicas que tratan el tema de la ciudad. Diferente a sus predecesores, el cronista no interroga a personas de la periferia. Utiliza en su lugar, relatos, ensayos, testimonios y cuentos de personas que presenciaron el terremoto de Santiago. Referente a las voces de los testigos, éstas son llanas pero refinadas porque son emitidas por personas con educación formal. Entonces las voces que se presentan no utilizan el lenguaje coloquial o callejero que permea otras crónicas mexicanas de distintos autores. Queda evidenciado que el libro se nutre

---

<sup>87</sup> Otras opiniones de la fragmentación en el libro han sido dadas por Julio Zárate, quien asegura en “8.8 o la crónica de un instante caótico, de Juan Villoro” que: “Villoro pasa de ser autor a narrador, personaje, cronista, ensayista y testigo, a través de un crisol de perspectivas que bien podrían pasar por novela o ensayo pero, que reitera, se trata de una crónica” (95). Siguiendo esas ideas, V. Gárate asegura en “Réplicas y reflejos en una crónica de Juan Villoro. Acerca de 8.8” que el libro tiene formas, tonos, lugares y edades distintas (561).

<sup>88</sup> Desde mi perspectiva, vinculo la posmodernidad en Villoro con las concepciones dadas por Jean F. Lyotard en su artículo “Qué era la posmodernidad” donde asevera que: “Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgadas por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas” (73).

de la ficción para narrar hechos históricos y sociales. En suma, Villoro demuestra que utiliza el discurso narrativo con maestría por el uso de la ficción en su crónica, pero también se preocupa en dejar un vestigio de la representación histórica de varios temblores.

### **Capítulo 3. Los nuevos tiempos de la crónica en los siglos XX y XXI a través de Martín Caparrós**

#### **3.1 De la realidad tangible a la ficción: escritura sin fronteras en *Larga distancia***

Que al fin no invento sino refiero  
Emilio Rabasa

*Larga distancia* (1992) de Martín Caparrós es un libro compuesto por un exordio, una introducción escrita por Tomás Eloy Martínez, siete comentarios intercalados que tienen que ver con la temática de viajes y dieciocho textos que se publicaron entre 1983 y 1992. Fue el primer libro de crónicas hecho por Caparrós, y cuyo contenido aborda diferentes sitios geográficos como Pekín, Shanghái, Hong Kong, Moscú, Port-au-Prince, Madrid y Lima. En él, se exhibe cultura, política, historia, economía de los habitantes de urbes y pueblos remotos que van desde socialistas chinos, coccaleros bolivianos, emigrantes rusos, menesterosos

haitianos hasta guerrilleros peruanos. Es un libro informativo que no tiene una trama en específico, sino muchos minúsculos de diferentes circunstancias.

Casi todos los textos que componen el libro pertenecen al género de la crónica. Sin embargo, algunos de ellos pueden ser catalogados como crónicas putativas, crónicas con ficción y cuentos.<sup>89</sup> A partir de allí, Caparrós explora varios registros narrativos para construir una realidad o una realidad verosímil. Con ese panorama general, los propósitos de esta sección son: 1) ejemplificar los usos del género de la crónica y sus derivados en *Larga distancia* para demostrar que el autor experimenta con diversos géneros literarios hasta conseguir un libro heterogéneo-experimental; 2) explicar cómo la realidad aparece a manera de escalafón: muy evidenciada, evidenciada y no tan evidenciada para continuar con una discontinuidad posmoderna; 3) exhibir que Caparrós utiliza eventos o personajes históricos y los fusiona con elementos de ficción para construir sus cuentos que aparecen interfoliados entre las crónicas.

Algunas de las crónicas de *Larga distancia* van acompañadas de una variada gama de pruebas que cotejan y reafirman que lo narrado pertenece a la esfera de la realidad, clasificándose como crónicas clásicas o formales. La manera

---

<sup>89</sup> He utilizado la palabra “putativa” en base a la definición del diccionario Oxford que especifica para este adjetivo: “[familiar] que es considerado como propio o legítimo sin serlo”. Es decir, considero una crónica como “putativa” aquella construida con información difícil de verificar o no verificable y que por eso pierde la esencia de transmitir una realidad. Aclaro que son muchas las crónicas que tienen información que no se puede comprobar, aún así no pierden su principio de comunicar un(os) hecho(s) o situación(es) perteneciente(s) a la realidad, en esas circunstancias seguirán siendo crónicas.

más sencilla de aportar pruebas que corroboran la realidad es a través del testimonio o relatos de vida.<sup>90</sup> Por su parte, Caparrós cuenta de distintos lugares lejanos en el mundo haciendo uso de declaraciones de un gran número de personas, de voces ordinarias e inusuales que describen sitios distantes y exóticos. Unas veces, las personas tienen identidades que no se pueden ratificar o cotejar fácilmente, y otras veces son muy conocidas. A través de esas voces, Caparrós diserta sobre temas importantes de sitios lejanos. Por ejemplo, “Hong Kong. El espíritu del capital” es una crónica formal que aparece al comienzo del libro, tiene un estilo muy clásico porque está construida con diferentes voces que pertenecen a distintos estratos sociales en la ciudad. Con ellos, el autor discurre de temas migratorios, habitacionales, laborales, industriales, económicos y sociales de Hong Kong. El primer declarante se llama “señor Feng”, y su trabajo es tocar el violín en la bahía de Kowloon. A través de él, Caparrós aborda el tema de la migración en la ciudad. Posteriormente, en esa misma crónica, aparece otro declarante públicamente conocido, sir David Wilson, gobernador de Hong Kong. Wilson describe la vida de los obreros en la ciudad: “El año pasado, el promedio de jornadas perdidas por huelga fue de 0,021 por obrero. Hong Kong es la mejor copia de un paraíso que todavía no existe: no hay jubilación ni seguro de empleo ni horarios de trabajo...” (20). También aparece Ho, quién es el botones del hotel

---

<sup>90</sup> Al respecto, según Ana María Chehin el testimonio es el estímulo fundamental de la crónica (79-80). Mientras que Jazreel Salazar considera que este género de la crónica es una especie de boom del testimonio (1).

“Península” y que discurre sobre la densidad demográfica de la ciudad y los compartimentos habitacionales que se limitan a una sola cama (19). Por otro lado, John Chan, secretario de Industria y Comercio, dilucida sobre el intercambio de capital entre Hong Kong y el mundo (27). Después, Jiang Zemin, secretario general del Partido Comunista chino conversa sobre los modos de producción y los resultados económicos entre el socialismo y el capitalismo (19-27). Entonces, con Feng, violinista; David Wilson, gobernador; Ho, botones; John Chan, secretario de Industria y Comercio; y Jiang Zemin, secretario general del Partido Comunista chino, Caparrós nos da su visión sobre diversos temas en Hong Kong durante la década de los 90s del siglo pasado. Señala cómo viven y qué le sucede a los habitantes de esa ciudad y da varias pruebas de una realidad a través de varias declarantes que pertenecen a distintos estratos sociales. Reconstruye ese ambiente oriental con profundas investigaciones de campo y con su propia interpretación directa de lo percibido. Adjunta diversos datos duros sobre la densidad de la población por kilómetros cuadrados, de porcentajes de jornadas perdidas por cada huelga, de la cantidad de multas dadas por tirar basura y por escupir en la calle, de la cantidad de dólares percibidos por exportaciones y de la cantidad de riñones trasplantados. En otras palabras, “Hong Kong. El espíritu del capital” es una crónica clásica porque está construida con una base rígida de declarantes, de datos duros y de la interpretación del cronista.

Otra crónica formal y clásica es “Haití. La isla de la fantasía”. Ésta transmite una realidad, enfatiza la vida precaria de los habitantes de Port-au-Prince y del pueblo Saint-Louis-du-Sud en Haití. En el texto aparecen declarantes de diferentes índoles sociales y un gran número de datos duros proveídos por el cronista (porcentajes de habitantes, de ingresos, de analfabetismo, de desnutrición, de producción azucarera). El primer declarante es Jean Bertrand Aristide, sacerdote y presidente de Haití. Él atestigua sobre su papel en la reducción de las clases sociales (97). Habla de la esclavitud y el analfabetismo (98). Afirma que el haitiano encontró su cultura, fe, religión e identidad a través del vudú (101). Así, sucesivamente, aparecen otros declarantes que permiten conocer cómo es la vida en la isla. A su vez, Caparrós da una pila de datos de Haití de una manera objetiva y subjetiva. Esos datos aparecen junto a declaraciones de los personajes/personas y, por ende, ayudan a validar lo dicho; también ayudan a que los lectores comprendan diversas situaciones del país.

Por lo tanto, en “Hong Kong. El espíritu del capital”, “Haití. La isla de la fantasía” y en las otras crónicas que conforman el libro, Caparrós acopia panoramas amplios de las diversas ciudades que recorre; de las cuales escribe lo que ha visto, preguntado y escuchado. Esas crónicas son distintas desde una perspectiva temática y geográfica, pero comparten similitudes de estilo porque todas ellas están acompañadas de declaraciones, de datos duros y de la voz sutil

del cronista.<sup>91</sup> El cronista utiliza su voz para meditar, analizar e interpretar las situaciones que ve. Además, en todos los textos se percibe una combinación de lo normal con lo anormal, de los ricos con los pobres, de los intelectuales con los iletrados, de los pueblos con las ciudades. Entonces, es evidente la voluntad del cronista de recorrer lugares distantes y desconocidos ya que se aleja por completo de su propia cultura nacional, Argentina. En cuanto al estilo literario de las crónicas, Caparrós hace uso de un lenguaje sencillo, desprovisto de dificultades literarias. No marca estructuras estilísticas desafiantes, por el contrario, con una sencillez logra capturar declaraciones que ejemplifican la vida cotidiana de distintos países. Utiliza a un narrador omnisciente que ve, sabe, entiende y cuenta todo, pero que deja escuchar directamente las voces de los declarantes para que presenten situaciones actuales.

Desde otro ángulo de estudio, en este libro hay textos que tienen apariencia marcada del género de la crónica, pero que asumo son cuasi-crónicas o crónicas putativas. Entonces, los modos de la representación de la cuasi-crónica o crónica putativa comienzan y terminan, entre otras cosas, con la narración de eventos que no se pueden comprobar. Para mí, el término putativo designa a un texto como crónica sin serlo totalmente o imparcialmente debido a la falta de pruebas que demuestren que lo narrado pertenece a la realidad. Por esa razón, las crónicas que tildo como putativas no garantizan el conocimiento de la verdad o si

---

<sup>91</sup> “Datos duros” hace referencia a cifras y a datos estadísticos empleados en las crónicas y en otros géneros periodísticos.

lo garantizan lo hacen en menor grado que una crónica regular. Aclaro que son muchas las crónicas que narran eventos imposibles de verificar, aún así no dejan de ser crónicas (formales / clásicas) porque la mayoría de los eventos, situaciones o personas que describen son verificables y a través de esas descripciones transmiten conocimientos de la realidad.

Un ejemplo específico de cuasi-crónica o crónica putativa es “Mato Grosso. El mismo río”, la cual trata de un viajero que no tiene nombre. Él realiza un viaje en un barco llamado *Mariscal Carlos Antonio López*, pero en la narración se omiten las fechas concretas de cuando empieza y termina el periplo. A diferencia de las crónicas ya discutidas donde sí aparecen declarantes con nombres específicos que corroboran que sí sucedió el viaje. En ésta, solamente hay referencias a una “turista treintona” a “la señora de L”, a “el cacique” y al “capitán Rojas”, pero ninguno de ellos puede ser identificado como persona de la vida real ni tampoco hablan o declaran nada significativo. Sin embargo, sí aparecen descripciones comunes y apropiadas para el género de la crónica. Se narran eventos y lugares que ve el viajero durante su travesía por el Río Paraguay hacia el Mato Grosso brasileño de una manera realista: “Puerto Esperanza es un pueblo sin luz ni agua corriente, concentración dispersa de cabañas de troncos sobre pilotes y pequeños corrales con cerdos y cebúes donde viven unas veinte familias de la tribu chamacoco” (236). Se añaden descripciones y datos del río donde navega el barco: “El Paraguay es un río ancho, entre quinientos y mil

metros todo a lo largo de su curso” (228). O el siguiente: “Corumbá es una ciudad amable y sin historias, fuerte fundado por los bandeirantes a fines del siglo XVIII para detener los avances de los españoles y refundado en 1871 tras la guerra de la Triple Alianza” (244). Entonces, las descripciones de los lugares que transita el viajero y las representaciones de las personas son comunes en las crónicas de viaje, por el énfasis al detalle de los sitios recorridos y de sus habitantes desde distintos enfoques. Pero, el adjetivo de crónica putativa que se da a “Mato Grosso. El mismo río”, radica en la omisión de fechas específicas que indiquen cuándo ocurren los eventos. Además, se prescinde de los nombres de las personas a las cuales se hace referencia y esas personas no expresan declaraciones que ayuden al entendimiento de la información presentada. Por esas razones, ésta es una crónica putativa que no alcanza la categoría de una crónica formal. Así pues, esta mezcla de formas de crónicas formales y putativas puede tener la función de no cansar la atención de los lectores al suprimir la proliferación de datos. Esto es, quizá Caparrós prefiere que haya igualdad de enfoques tanto en ambientes como en estadísticas o quizá desea desafiar a los lectores al darles textos complejos en forma y en contenido en un solo libro.

Otra categoría aún más imaginativa, en *Larga distancia*, es la crónica con ficción. Similar a Caparrós que incorpora o permite la ficción en sus crónicas, ha habido muchos otros autores de crónicas que mezclan la ficción y la realidad,

como se ha discutido en capítulos anteriores.<sup>92</sup> Así, las crónicas que admiten ficción no necesariamente son putativas si la mayoría de los eventos o situaciones que describen son verificables. Un ejemplo concreto de ficción en la crónica, en Caparrós, es “Saderman. Memorias del ojo”. El texto posee descripciones físicas y biográficas del fotógrafo ruso que se nacionalizó argentino, Anatole Saderman. Se describen lugares holgadamente como el Moscú de principios del siglo XX que corresponde al lugar donde Saderman nació (57). Hay referencias al Berlín de 1921 porque es ahí donde el migrante ruso, Saderman, se mudó (59). Además, aparece el yo cronista que entrevista al personaje principal de la crónica: “‘Ese fue el día que le voy a contar’, me dice, porque esa fue la excusa de toda la charla, que me cuente un día, que elija por alguna razón indefinible un día de su vida y me lo cuente” (63). Es decir, se presentan suficientes pruebas, argumentos, descripciones y la intervención del propio cronista para crear evidencia de que lo narrado pertenece a la realidad. No obstante, al final del texto surge un pequeño destello de ficción cuando se describe que Saderman vivió en Macondo: “Es

---

<sup>92</sup> Sobre la ficción en la crónica, Evelyn Nadeau indica que Elena Poniatowska en *Hasta no verte Jesús mío*, crean una narrativa que no es ni totalmente biográfica ni totalmente ficticia (23-24). De Carlos Monsiváis afirma que en sus crónicas “La mujer en la cultura mexicana” y las “jovencitas” no representan ninguna mujer en particular (24). De Christina Pacheco determina que en los 23 relatos de *Cuarto de azotea*, las 23 mujeres aparecen de maneras abstractas y transformadas por la ficción (25). Sobre esa ambivalencia narrativa, José Luis Martínez explica que: “Siguiendo el ejemplo de Justo Sierra en sus *Conversaciones del domingo*, Gutiérrez Nájera intercalará a menudo cuentos y narraciones en sus crónicas” (210). También Ave Ungro señala que el rey de la crónica europea, creador del periodismo mágico, Ryszard Kapuściński creó una forma original de historias de viaje ya que mezcló ficción y realidad (107). Otrosí, Juan Villoro en sus libros *8.8. El miedo en el espejo* y *El vértigo horizontal* agrega ficción en las realidades que presenta, aún así, no afecta el mensaje principal.

como leer los libros de García Márquez. Uno dice: es alto vuelo de fantasía... ¡Y son libros absolutamente realistas! Saderman se radicó en Macondo. Después del empacho pasó algún tiempo en Asunción del Paraguay, en Pilar, en Formosa” (64). La ficción en esa crónica puede interpretarse como el alejamiento de lo cotidiano y el acercamiento a un mundo que captura la atención del lector por medio de un extrañamiento inesperado. Otro ejemplo, podría ser “Moscú. La ruleta rusa”, cuyas descripciones son de presidentes, leyes, costumbres, independencia, economía, migración, prostitución, política, comunismo y diversa gente declarando sus relatos de vida de la ciudad de Moscú. Repentinamente al final de la crónica hay una posdata para señalar que el cronista, Caparrós, tuvo una noche de pasión con una prostituta. Esa P.D. causa asombro porque da la impresión de que el cronista se resiste a que los lectores sepan de su supuesta aventura amorosa. No se sabe con certeza si se trata solamente de un juego de ficción para añadir un poco de erotismo en el texto o para dar calor humano al ambiente político antes descrito. También, podría servir para yuxtaponer la vida pública con la vida privada. Con estos ejemplos, se plantea que los posibles agregados de ficción, en las crónicas, son tan minúsculos que no afectan la comprensión de los mensajes principales que da el cronista.

*Larga distancia* es un libro donde la realidad aparece a manera de escalafón: muy marcada, marcada y no tan marcada. Esto se debe a que no todos los textos pertenecen al género de la crónica, algunos textos son cuasi-crónicas,

crónicas con ficción y otras historias inventadas. En el exordio del libro titulado “Ahorita” que se publicó en la edición del sello editorial Booket en 2012, Caparrós entrevé la posibilidad de que algunos de sus textos sean/son cuentos y no crónicas:

Pasaron doce años. Esta edición de *Larga distancia* incluye el artículo con el que Tomás Eloy Martínez dio cuenta de su aparición, y por supuesto, todos aquellos relatos –corregidos para la ocasión, pero no mucho. Varios de ellos se usan todavía para atormentar a estudiantes, otros aparecieron en diversas antologías, otros durmieron bien y ahora se despiertan; algunos, quizá no.

Muchos, sospecho, se volvieron cuentos. Ojalá. (9-10)

Posteriormente en la introducción del libro escrita por Tomás Eloy Martínez, se hace mención a la hibridez de los textos o las muchas maneras de clasificarse: “Aunque el eje sobre el que se articulan los dieciocho textos (¿o capítulos de novela, o fragmentos de autobiografía?) son los viajes, en cada movimiento hay núcleos de ficción...” (ctdo. en Caparrós 11). Por lo tanto, el exordio y la introducción exponen la borradura entre las líneas que dividen, la crónica, la crónica putativa, el cuento y otros posibles géneros en un sólo libro. Exhiben, además, la transgresión del autor al presentar realidades con diversas alternativas literarias.

Efectivamente, en *Larga distancia*, Caparrós interfolia cuentos entre sus crónicas. Así demuestra que su literatura no solamente se clasifica como un ornitorrinco de la prosa, como lo mencionó Villoro de la crónica; sino también como un tigre en la fauna literaria, como lo estipuló Juan Bosch del cuento.<sup>93</sup> Obviamente, los cuentos de Caparrós se entrecruzan de manera amplia con la literatura de ficción y con la realidad histórica. Esta técnica recuerda algunos textos historiográficos que datan de la conquista española, y que comienzan con Cristóbal Colón entre los cuales destacan: “cartas, cuadernos de bitácora, crónicas, relaciones, etc.” (Correa-Díaz 310). Rememora la oscilante literatura histórica con luces de la ficción en: “La obra de Sahagún, Durán, Guamán Poma de Ayala, el Inca Garcilaso de la Vega, [porque] están llenas de cuentos” (Minardi 18). Esa literatura nació porque la realidad estimuló la fantasía, y por eso, en algunas de las historias de la conquista aparecen relatos míticos, anécdotas, prodigios, leyendas, que pueden llamarse cuentos y ficción (ctdo. en Minardi 18; Oviedo 9-10). Respecto a los cuentos en *Larga distancia*, éstos están contruidos con personajes históricos importantes y/o por realidades públicamente conocidas; y que algunos han confundido equivocadamente como crónicas.<sup>94</sup> Esa literatura

---

<sup>93</sup> Juan Bosch escribió “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos” donde asevera que el género del cuento es complejo porque debe narrar de sucesos importantes, y si no fuera de esa manera, la escritura tendría el efecto de una escena o una estampa. Por esa razón, adjetiva al género como: “El cuento es el tigre de la fauna literaria; si le sobra un kilo de grasa o de carne, no podrá garantizar la cacería de sus víctimas” (271)

<sup>94</sup> Hay quienes han catalogado, equivocadamente, todos los textos del libro *Larga distancia* como crónicas, por ejemplo, en la contraportada del libro publicado por la editorial Booket en 2012 se

de ficción, muchas veces está construida con imágenes de archivo-históricas, y cuya técnica también fue empleada en la cuentística de Roberto Walsh, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares y en la novela por Tomás Eloy Martínez. Al respecto, Eleonora Bertranou asegura que Walsh escribió cuentos con protagonistas históricos durante la época de Perón en la Argentina (233). De manera similar, Zulma Sacca admite que ha existido una tradición entre varios escritores de utilizar referencias históricas: “Esta literatura erudita y de alto grado de referencialidad histórica, para el caso del peronismo se revela en cuentos fantásticos de Cortázar, Borges, Bioy Casares y en la ensayística del propio Martínez Estrada...” (Sacca 2). A mi ver, Caparrós como cuentista, sigue las estrategias literarias utilizadas por esos escritores argentinos que combinaron su literatura de ficción con datos históricos y algunas veces con mitos orales o ficticios. Creo que el autor practica, además, el método de Flaubert y de muchos otros escritores que es el investigar datos esenciales para construir personajes de otras épocas –utilizando legajos, periódicos, fotografías, revistas, manuales, etc.<sup>95</sup> Por supuesto, las interpretaciones de Caparrós sobre sus investigaciones no son conformistas porque agrega ficción a través de mitos orales. Así, termina

---

hace referencia solamente a ese género: “*Larga distancia* es un clásico de la crónica argentina: un libro que abrió caminos y cambió el modo de pensar las relaciones entre periodismo y literatura”

<sup>95</sup> Son muchos los escritores que acopian datos para confeccionar sus personajes, por ejemplo, el escritor Sergio Ramírez advierte que construyó el personaje de Rubén Darío para *Margarita, está linda la mar* (Premio Alfaguara de novela 1998) después de hacer una investigación de fondo, y conocer datos personales del poeta nicaragüense. Señala que para escribir *Castigo divino*, utilizó legajos judiciales, ambientes y manuales de psiquiatría, toxicología, criminología y medicina legal (Ramírez 92-93).

construyendo cuentos que forman y/o deforman la historia, aplicando su estilo particular, y no solamente retratos de personas.<sup>96</sup>

El cuento “Cadáveres exquisitos” de Caparrós tiene específicas remembranzas del cuento de “Esa mujer” de Rodolfo Walsh, publicado en *Los oficios terrestres* (1965).<sup>97</sup> “Esa mujer” es un texto literario que ubica la realidad argentina y hace obvios algunos datos del cadáver de Evita (Bertranou 233). Al igual que Walsh, Caparrós mitifica varios cadáveres de personas históricamente famosas: Juan Díaz de Solís, Isabel Flores de Oliva (Santa Rosa de Lima), Pedro Castelli, Juan Galo Lavalle, Inés de Dorrego. Al utilizar a esos personajes históricos con toques góticos, el autor logra que sus lectores se interesen por el pasado histórico y por gente destacada.<sup>98</sup> Logra una nueva evaluación de la historia a través de su literatura cuentística. Y, a diferencia de muchos cuentos, los personajes de éste están muertos, y son sus restos mortales los encargados de construir una trama intensa.

Por ejemplo, el narrador de “Cadáveres exquisitos” mitifica al navegante Juan Díaz de Solís, cuyo cadáver fue asado y comido por los indígenas charrúas

---

<sup>96</sup> Caparrós sigue uno de los principios de Adolfo Bioy Casares, en el cuento, que es el enfoque a una historia: “A.B.C.: Para mí un cuento es un relato en el cual lo más importante es la historia, pero hay muchos grandes cuentos (como algunos de Maupassant) que son solamente el retrato de una persona” (Bioy Casares 41).

<sup>97</sup> El cuento de Walsh de 1966 se circunscribe a la época de Argentina, gobernada por Onganía, donde el peronismo continuaba y el cadáver de Eva permanecía desaparecido públicamente y enterrado con otro nombre en un cementerio de Milán, Italia (Trombetta 366).

<sup>98</sup> Con los elementos góticos apareció el tema de los cadáveres y la resurrección. Algunos ejemplos son los cuentos de Emilia Pardo Bazán, Clemente Palma, Noel Clarasó y Enrique Anderson Imbert.

en las costas del Río de la Plata, en febrero de 1516. El narrador menciona que desde que el capitán Díaz de Solís fue comido, no se ha dejado de comer carne humana en el Plata (Caparrós 156). Posteriormente, de Isabel Flores de Oliva, mejor conocida como la Santa Rosa de Lima, se hace una descripción más o menos fiel de su vida, casi como una hagiografía, pero es mitificada cuando el narrador describe el cuerpo de la santa después de su muerte: “Entonces la velaron y rezaron en una iglesia de Lima donde miraculosamente su cadáver recuperó la belleza que su espíritu nunca le había permitido: se transfiguró, cuentan los que cuentan, y el despojo se puso radiante...” (160). Más adelante de Pedro Castelli quien fue coronel militar y que encabezó la batalla de Chascomús en contra de Juan Manuel de Rosas, en la vida real, se explica cómo fue exhibido después de haber muerto. Se menciona que después de haber sido degollado en 1837 y de haber sido expuesta su cabeza por ocho años en la plaza de Dolores, la exhibición termina gracias a una mujer, que rezaba por él y robó su cabeza cuando ésta cayó al suelo una tarde de lluvia (161). Entonces, estos personajes históricos que pertenecen a la cultura argentina y peruana son mitificados después de la muerte por Caparrós. Así, la primera parte del cuento queda escrito como una historiografía apócrifa con personajes de la vida real, y que forman una parte de un proyecto intelectual exigente. De allí se desprende que a Caparrós le interesa lo estético y no solamente informar, que desea cautivar al lector a través de distintas formas narrativas.

No obstante, lo que más llama la atención de “Cadáveres exquisitos” es la última parte. Allí se habla de María Eva Duarte de Perón, y es allí donde hay un alejamiento casi total de los elementos de ficción. En esa parte, se evocan eventos históricos en la Argentina del siglo XX relacionados con el anti-peronismo. Se menciona a Pedro Arana quien fue el médico que embalsamó a Eva Perón, y de los intentos de la organización guerrillera, Montoneros, por recuperar el cadáver de Eva después de haber sido secuestrado (163-64). También narra sobre las manos cortadas de algunos desaparecidos:

Ahora hay manos desechas de su cuerpo y ya las hubo antes:  
cuando los desaparecidos todavía no desaparecían, hubo manos  
que ocuparon el lugar de unos cuerpos: cuando el ERP intentó  
tomar Monte Chingolo, en diciembre de 1975, las fuerzas del  
seguro mataron combatientes y vecinos. De sus cadáveres, sólo las  
manos fueron entregadas a sus familias, como resto de unos  
cuerpos que ya no eran confesables. (164-65)

Por ende, la única gota de ficción y que al mismo tiempo evoca la realidad, aparece por medio de una conversación de personas no identificadas pero que se nombran entre sí como coronel y mayor. En la conversación evocan al escritor Walsh: “–Esos papeles –dice. Lo miro. –Esa mujer, coronel. Sonríe. Todo se encadena –filosofa. Hay un cuento –excelente, mayor– sobre esta historia. Rodolfo Walsh escribió ‘Esa mujer’ mucho antes de ser asesinado, es decir: de

desaparecer” (164). El personaje del coronel podría ser una alusión anónima al teniente coronel Carlos Eugenio de Moore-Koenig, quien fue el encargado de derrocar a Juan Perón y a quién se le vinculó con la desaparición del cadáver de Eva; y que aparece representado en el cuento de “Esa mujer” con el nombre alusivo de “coronel”. En consecuencia, la ficción, en esta parte de la narración, radica en que se hace alusión al cuento de Walsh, y donde posiblemente “el coronel” de Caparrós y el de Walsh sean un sólo personaje. Con esto, se infiere que el último apartado del texto “Cadáveres exquisitos” recalca sucesos acaecidos a Eva Perón y a Walsh, y expulsa la ficción casi en su totalidad. A través de esas evocaciones, aparece el anti-peronismo de los militares como tema político y la tortura perpetrada por ellos mismos a los miembros de la resistencia. Aparece la *vox populi* que de manera indirecta convierte a Evita en una heroína nacional de la Argentina.<sup>99</sup> También creo que, probablemente, la intención de Caparrós al usar personajes históricos en sus cuentos, es retratar sus raíces argentinas a través de la ficción y la realidad.

Desde un ámbito general, aunque los cuentos en *Larga distancia* se basan en personas/personajes de la vida real, éstos no son compatibles con la vida cotidiana de la mayoría de los lectores. Los protagonistas son personas históricas que han despertado fascinación pública, de ellos se han producido películas,

---

<sup>99</sup> Otro caso similar a Eva Perón es el Mexicano Pancho Villa. Él es un héroe revolucionario del cual se han escrito cientos de corridos, libros, artículos y películas que abordan sus hazañas de manera oficial y mitológica, y donde la ficción se conjuga con la realidad para describir sus andanzas (Gudrún Jónsdóttir 102).

libros, cuentos y son íconos de la cultura popular de las naciones a las que pertenecen. Por consiguiente, los cuentos de Caparrós aglutinan realidad y ficción, y demuestran que tienen fronteras penetrables que se alejan de discursos oficiales.<sup>100</sup> Además, esos textos no pueden ser catalogados como crónicas porque Caparrós no estuvo presente durante los sucesos que describe y porque no proporciona declaraciones directas de las personas que estuvieron presentes o alguna otra evidencia tangible que pruebe una realidad.<sup>101</sup> Dicho en otras palabras, catalogo estos textos como cuentos porque en el género de la crónica actual, el cronista ha visto directamente la situación que describe. En caso de que no le haya sido posible estar presente, entonces busca a un testigo directo que le diga: yo vi, yo escuché o yo estuve allí, con el propósito de crear certeza.

Sin embargo, contrario a nuestra interpretación de estos cuentos, Sara Sefchovich estudia una literatura de ficción que, según ella, puede ser leída como crónica en su libro *Vida y Milagros de la crónica*. Sefchovich menciona que son varios los escritores mexicanos que pueden ser leídos como cronistas a través de distintos géneros: “En la literatura mexicana, desde sus inicios hasta mediados de los años ochenta del siglo XX, todo ha funcionado como crónica, no sólo las crónicas propiamente dichas, sino también las novelas y poemas e incluso los

---

<sup>100</sup> Similar a nuestra aseveración, Christian Snoey Abadías señala que Caparrós mezcla referencias reales y ficticias en *La Historia* porque tiene influencias de Piglia quien a su vez siguió a Arlt, a Macedonio y a Walsh (162).

<sup>101</sup> Uno de los distintivos del género de la crónica es el uso del punto de vista del cronista porque el periodista está presente (García-Galindo 11).

ensayos” (197). Sefchovich ejemplifica con los autores: Christina Pacheco, Armando Ramírez y Guadalupe Loaeza. Menciona que Pacheco inventa la vida de sus personajes y corrobora su información con una cita directa de la escritora: “El propósito es reflejar la vida de un México real en el que sin embargo ambientes y personajes son imaginarios” (138). De manera similar, Clemencia Ardila J. indica en “De la realidad a la ficción, de la literatura al periodismo” que Laura Restrepo y Juan Gabriel Vásquez han utilizado recursos propios del periodismo tales como documentos y testimonios en sus novelas (228). Así pues, lo que yo considero cuentos, podrían considerarse crónica para otros.

En suma, independientemente de las inserciones e intercalaciones de ficción, *Larga distancia* es un libro que permite conocer diferentes culturas, sociedades, acontecimientos y personas. Tiene textos que acopian conocimientos e informaciones relevantes del siglo XX y de otros siglos de manera discontinua y quebrada porque alberga distintos temas, tiempos y formas. Con ello, Caparrós consigue apropiarse de la realidad que mide a veces con instrumentos específicos para la ficción. Cuando utiliza la ficción se aleja de la investigación de campo, y recurre a la investigación de documentos históricos y a su imaginación; cuando escribe sobre hechos de la realidad incorpora estudios e investigaciones a través de datos duros. A fin de cuentas, *Larga distancia* es un libro posmoderno porque viola las restricciones de los supuestos polos de la ficción y de la realidad, de estilos, de temas, pero a pesar de que no hay restricciones, refleja un realismo que

en ocasiones podría clasificarse como apócrifo y/o verosímil.<sup>102</sup> También, el libro, puede ser clasificado como “neo-barroco” porque los límites genéricos están borrados y porque parece que hay un único género cuando en realidad son varios.<sup>103</sup> Es un libro único porque presenta una variedad de escalafones genéricos que fluctúan entre la realidad intrínseca, la ficción mínima y la ficción atrevida acercándose a complejas construcciones narrativas. En fin, en las crónicas de este libro, Caparrós combina: testimonios, reportajes, historias y datos duros para presentar una realidad. Luego interfolia entre las crónicas formales, crónicas con ficción, crónicas putativas y cuentos que presentan polos de la realidad documentada y la ficción imaginada. El efecto final de esta colección polivalente, no es solamente captar ambientes internacionales, sino comentar sobre la historia y enriquecer el conocimiento humanístico de los lectores a partir de lecturas entretenidas.

### **3.2 Fútbol y Argentina en *Boquita*: las emociones como interpretación cultural de masas**

---

<sup>102</sup> Linda Hutcheon estipula en “Theorizing the Postmodern: Toward a Poetics” que la posmodernidad tiene que ver con la fluidez entre géneros literarios: “The most radical boundaries crossed, however, have been those between fiction and non-fiction and –by extension –between art and life” (1997).

<sup>103</sup> Severo Sarduy ha mencionado que no se debe de usar el término –posmodernidad sino “neo-barroco” porque el término modernismo tiene una definición diferente en español (ctdo. en Hutcheon 1992).

Las palabras no sólo tienen historia sino que son historia.  
Rodrigo Moreno Gutiérrez

*Boquita* (2004) es un libro de Martín Caparrós que cuenta sobre las transacciones económicas, fichajes, historias y jugadas futbolísticas del Club Atlético Boca Junior y el estadio *La Bombonera* en Buenos Aires. Es, sobre todo, una semblanza mayúscula de cultura, de identidad, tradición y de fanatismo que gira alrededor del equipo de fútbol, Boca.<sup>104</sup> Comienza con la fundación del equipo que sucedió en 1905 y termina con eventos acontecidos en 2004. El libro es abarcador en temas y desmenuza los secretos del tricampeón del mundo y pentacampeón de América.<sup>105</sup> De manera indirecta, es un reconocimiento a los hinchas del equipo porteño que sienten que el fútbol es su opio recreativo. De entrada, Caparrós manifiesta que ser de Boca –irle al Boca– es uno de sus principales rasgos de identidad y que ver fútbol en la cancha o por televisión le hace temblar al igual que a millones de personas que adoran ese deporte.

*Boquita* está regido por el género de la crónica y se auxilia de manera discreta de la historia-oral-mítica y de canciones interpretadas por los hinchas en el estadio para entregar diferentes mensajes. Es un libro que parece simple, pero tiene varias experimentaciones literarias posmodernas que enteran de un mundo futbolístico de manera racional. En él, Caparrós se ha permitido experimentar con

---

<sup>104</sup> Boca es mejor conocido como Boquita y a sus hinchas se les conoce cotidianamente como bosteros.

<sup>105</sup> Boca ganó la Copa Intercontinental en 1977, 2001 y 2003 y la Copa Libertadores de América en 1977, 1978, 2000, 2003, 2007.

su pluma, quizás, porque posee una licenciatura de Historia otorgada por la Universidad de París, es periodista y escritor de profesión. Obviamente, el cronista se ha esforzado en buscar nuevas técnicas literarias y temas que permiten resaltar la condición del fútbol y todo lo que le rodea. Con esas referencias, los objetivos de esta sección son: analizar la importancia del fútbol en la ciudad de Buenos Aires y en la Argentina para resaltar los gestos sociales que tienen una suerte de documento cultural en tiempos recientes; y examinar las contribuciones literarias de Caparrós que entrelazan el racismo, la violencia y eventos históricos-orales-míticos del estadio la Bombonera.

El fútbol de Boca Juniors es una representación cultural de una gran parte de la sociedad porteña y argentina. Al respecto, Juan Villoro menciona que el fútbol sirve para conocer mejor diversas sociedades. Indica que para conocer a una sociedad es necesario saber cómo se recrean: “Conocer una época implica conocer cómo se divierte la gente. No es posible entender a la sociedad brasileña sin entender el Carnaval, no es posible saber cómo era el mundo de los mayas del periodo clásico si no sabemos cómo se divertían” (Morales 178). Por su parte, Fernando Aínsa arguye que el fútbol es como una expresión popular y de masas (174).<sup>106</sup> Para Daniel Míguez y José Garriga Zucal el fútbol confronta y pone en juego la identidad propia y diversas dimensiones identitarias (408-09). Un partido de fútbol es un sistema de simbolización de la sociedad y de la cultura (Fábregas

---

<sup>106</sup> Fernando Aínsa también ve el boxeo, el béisbol, el fútbol y el rock como instrumentos de expresión de la literatura y la cultura popular (220).

157; Carrión y Rodríguez 9). De manera similar, Caparrós manifiesta, en *Boquita*, que este deporte muestra una parte de la cultura: “el fútbol es una forma cultural, un modo de expresión de la Argentina contemporánea y, en todo caso, vale la pena pensar qué quiere decir. El fútbol se ha constituido en una de esas escasísimas religiones sin ateos: la practicamos casi todos” (Caparrós 59). Otro ejemplo, en el libro, con una latitud aproximada es expresado por el declarante Pablo Albaceres: “–El fútbol no es la máquina cultural posmoderna; esa máquina es la televisión. Y el fútbol es sólo uno de sus géneros, aunque sea el más exitoso” (206).<sup>107</sup> Con las palabras caparrosianas y con la declaración de Albaceres, en *Boquita*, se puede pensar que el cronista ordena su libro como una especie de código que enseña sobre la cultura de masas en torno al fútbol a través de casi todo el siglo XX, en Buenos Aires y en la Argentina. Entonces, la cultura e identidad popular de masas que expone Caparrós y de la que hablan los estudiosos ya mencionados, se advierte a través de miles de hinchas en los estadios que ríen, lloran, cantan y cuentan chistes juntos.<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> El declarante Pablo Albaceres habla básicamente de dos entes analíticos para los estudiosos de la cultura (el fútbol –como deporte– y la televisión –como medio masivo–). También léase el artículo “Cultura popular: mi pie izquierdo” de María Graciela Rodríguez donde señala que los investigadores de Estudios Culturales en Gran Bretaña han tomado como objeto de estudio antropológico: “los medios masivos de comunicación, los medios alternativos, la literatura popular y la masiva, el ocio, los deportes y el uso del tiempo libre, el “mundo del espectáculo” en sus diversas artistas, etc” (7).

<sup>108</sup> Otro cronista que se ha interesado por la cultura de masas es el mexicano Carlos Monsiváis. Sin embargo, él ha estudiado el espectáculo y los ídolos creados por los medios masivos de comunicación y ha dejado el fútbol fuera de su estudio.

Desde otro ángulo, la definición de cultura popular es compleja, es problemática y a veces contradictoria. John Storey señala en *Teoría popular y cultura popular* que: “En esta definición, la cultura popular es una categoría residual, que existe para acomodar los textos y las prácticas culturales que no cumplen los requisitos necesarios para ser clasificados como alta cultura” (20). Desde el campo de las Ciencias Sociales, María Graciela Rodríguez afirma que los estudios de cultura popular privilegian el análisis de usos / rutinas / prácticas / experiencias de los sectores populares; tratan de acomodar una lupa sobre las prácticas/representaciones masivas (2). Al respecto, Carlos Monsiváis, estudioso por antonomasia de la cultura popular en México señala: “En este sentido, me ubico desde el principio: entiendo, como definición de trabajo, por cultura popular aquello asimilado orgánicamente a la conducta y/o a la visión de las clases mayoritarias” (98). Con esas definiciones, la cultura popular en *Boquita* tiene que ver con gustos, prácticas y costumbres masivas en el estadio y fuera de él, por las hinchadas de Boca Juniors. Sin embargo, Caparrós explica que los hinchas bosteros se equiparan en un sólo escalafón identitario que deja fuera las clases sociales:

Ser hincha de Boca te hace igual que otros millones –entre los que hay paupérrimos, millonarios, lumbreras, perversitos, idiotas, aburridos, Mauricio Macri, tu vecino de arriba, genios secretos, gerentes, lustrabotas, Fernando de la Rúa, doña Porota y sus dos

hijas, el secuestrador enmascarado, el enmascarado justiciero, Ante Garmaz y Mario Pergolini. (50)

De la cita se desprende que existe una armonía entre los hinchas, no importa la clase social a la que se pertenezca porque los gustos e ideologías en torno al fútbol de Boca los acomoda en igualdad.<sup>109</sup> Esa unidad, según Pablo Albaceres, se da desde un plano sentimental: la pasión por el fútbol (3). Y por la necesidad de pertenecer a un grupo (Pérez Álvarez 11). Esto es, no existe entre los hinchas diferencia porque tienen una misma identidad futbolística. No obstante, a través de una encuesta que aparece en *Boquita*, se manifiesta la desigualdad en los estratos socioeconómicos de los hinchas: “un 46,6 por ciento de los pobres son de Boca –bastante más que la media general del 40,3– y un 41,4 de la clase media en situación de riesgo. Y desde ahí empieza la caída de la clase media, sólo el 31,2 es de Boca, y de la clase más alta el 28,9” (132). Por consiguiente, a diferencia del español José Ortega y Gasset en *La rebelión de masas* (1930) y del francés Gustave Le Bon en *Psicología de multitudes* (1895) donde muestran el desprecio de la gente élite hacia las masas, Caparrós observa un tipo de armonía entre los hinchas bosteros, sin importar las clases sociales. Por supuesto, esa armonía se da por compartir una misma pasión hacia Boca Juniors, usualmente en un mismo

---

<sup>109</sup> Al igual que Caparrós, Ángel Acuña Delgado señala en su artículo “Mitos, ritos, identidad y alteridad en un estadio de fútbol” que el fútbol permite que los aficionados compartan, se identifiquen y simpaticen, y por ello, este juego es un mecanismo de socialización y constructor de identidades (Acuña-Gómez 507).

espacio, la Bombonera.<sup>110</sup> Además, Caparrós muestra que existe una pasión futbolística entre un alto porcentaje de la población, por ende, está refiriéndose a una pasión de masa con un mismo espíritu futbolero. Así pues, la opinión y datos presentados por el cronista no son las de un defensor o detractor de los hinchas de alta o baja cultura, simplemente, los muestra tal y como son en cuanto a sus idolologías sobre el fútbol.

A través del fútbol, Caparrós entrevé cómo juega y piensa gran parte de la sociedad, se pueden ver los cambios y mentalidades de los jugadores y habitantes porteños durante casi 100 años de fútbol. Los que son de –le van a– Boca se vuelven protagonistas en el libro porque se describen sus reacciones ante un penalti, un autogol, una derrota, una victoria. Algunas de sus identidades culturales quedan expuestas de manera individual y colectiva al momento de enfrentar frustraciones, miedos, ambiciones y alegrías ante jugadas de su equipo. Esas identidades culturales podrían ser incomprensibles, raras, asombrosas o difíciles de entender en otros países donde no se tiene amor al fútbol, pero son comunes y habituales para ellos, los argentinos. Por ejemplo, Caparrós explica la mentalidad de un hincha bostero: “–Ser hincha de Boca es algo de lo que vos estás absolutamente seguro que no vas a cambiar nunca en tu vida. Es tan fuerte como tu nombre y tu apellido, porque sabés que te vas a llamar así hasta que te

---

<sup>110</sup> La Bombonera hace referencia al estadio de fútbol Alberto J. Armando cuyo propietario es el Club Atlético Boca Juniors y que se encuentra ubicado en el barrio de La Boca en Buenos Aires, Argentina.

mueras” (67). Manifiesta cómo el fútbol es parte importante en la cultura: “Para muchos padres –para mí por ejemplo–, marcar al hijo con el azul y el amarillo es uno de los primeros gestos de esta nueva relación: un gorro, una camiseta o el carnet son formas de ofrecerle una cultura” (68). En otras palabras, el cronista subraya la lealtad futbolera personal que difícilmente se cambia en la sociedad argentina y la importancia de los colores de su equipo porque representan signos de identidad.

Desde una perspectiva literaria, Caparrós acomoda en el libro un gran número de canciones (tipo ovaciones o hurras) que, se entiende, son dichas por el público durante los partidos de fútbol. Con ellas, se puede destacar mecanismos de pasión, violencia, xenofobia, racismo y homofobia:

Y siga siga siga el baile  
al compás del tamboril,  
que esta noche nos cogemos  
a los negros de Brasil. (Caparrós 28)

A veces esas canciones de vitoreo aparecen de manera inesperada y no muestran una relación con las declaraciones de los personajes, pero cotejan la pasión de los hinchas por el fútbol. En la mayoría de ellas se indica la afición por Boca: “Boca, te llevo en el alma / y cada día / te quiero más” (124). O “Boca / Perón / un solo corazón” (110). Algunas canciones tienen una larga longitud, a pesar de ello, en los estadios, los aficionados pueden cantarlas de memoria; y su transcripción

directa, en *Boquita*, tienen una suerte de reproducción de identidad en los estadios. Identidad construida por una organización de “nosotros” vs “ellos” o la lógica de enfrentamiento de amigos vs. enemigos. Esto es, la identidad que muestra Caparrós, a través de las canciones, se asocia con la explicación de Nancy Green, quien explica que las identidades se construyen en oposición a otro u otros (165-167). Por eso los cantos peyorativos y/o de ovación exaltan las diferencias y similitudes de los hinchas que son del mismo equipo y los que no:

Por eso yo, te quiero dar,  
Boca, mi corazón,  
yo te sigo a todas partes,  
gracias por salir campeón.

Vos vas a cobrar

River sos un cagón:

esos no son los borrachos,  
son los putos del tablón.

Yo sólo quiero quemar el gallinero,  
que se mueran los cuervos y la guardia imperial.

Vamos xeneizes, con huevo' vaya al frente,  
te lo pide la gente y no para de alentar.

Pasan los años, pasan los jugadores,

la Doce está presente y no para de alentar. (235)<sup>111</sup>

Así, se disminuye al equipo archirrival de Boca, al Club Atlético River Plate y se construye una identidad entre “nosotros” los hinchas bosteros. Por consiguiente, la mayoría de las canciones funcionan como odas al equipo de Boca. Sin embargo, también parece un marcado lenguaje soez en contra del equipo contrario: “Es para vos, / es para vos, / gashina puta” (173). Al respecto, Caparrós explica: “Un partido cualquiera del año pasado, en la Bombonera, mi hijo y yo nos pusimos a contar los cantos de la tribuna que no decían la palabra *gashina*: eran tan pocos, ... puteadas, sarcasmos y desprecios –maneras de entenderse” (174). Entonces, el lenguaje rudo es utilizado para menospreciar a los equipos contrarios y para marcar la grandeza de los jugadores de los cuales se es aficionado. Por eso, la inclusión de las canciones, en el libro, muestra una reproducción natural y exacta del lenguaje belicoso, común en las tribunas. Manifiestan la similitud entre los conceptos “guerra” y “fútbol” ya que el objetivo primordial entre los grupos rivales es conseguir la victoria. Desde otra perspectiva, pareciera que las canciones en *Boquita* más allá de definir identidad y cultura son también una oda mayúscula al fútbol bostero. Entonces, el libro podría ser leído como una oda

---

<sup>111</sup> Algunas canciones comunes para apoyar al equipo, Boca, son: “La marcha”, “el regalo de papá”, “de chico te tengo a ver”, “corrie..., 840”, “cumbia matador dale boca”, “vamos boca vamos”, “antes que se vayas al descenso”, “sos la droga de mi corazón”, “boca mi vida es alegría”, “boca mi bueno amigo”, “por eso yo quiero dar”, “hoy te vinimos a ver”, “hinchada hay una sola”, “quiero quemar el gallinero”, “dale dale dale boca”, “river decime que se siente”, “dale alegría a mi corazón”, “himno de boca juniors”, “las gallinas son así”, “desde la cuna”.

porque presenta melodramas que encausan los sentimientos de los declarantes; se alaba y exalta los valores deportivos de Boca a través de los cantos de los hinchas.

También es común encontrar canciones con una carga xenofóbica y racista que proviene de los hinchas de Boca a los rivales y de los hinchas contrarios a los de Boca, con el propósito de captar todos los ángulos de la identidad cultural que nace en los estadios. Caparrós cita a Pablo Alabarces, doctor en fútbol que defiende y justifica a los de Boca y menosprecia a los del equipo River: “El ochenta por ciento de los hinchas de Boca son obreros, es gente de fuerza y garra. La de River es gente de guita, fifi. Las diferencias las veo por ahí cuando ellos nos gritan, por ejemplo, que somos unos negros de mierda” (102). Inmediatamente a la aseveración de Alabarces, aparece la siguiente canción peyorativa que sirve para ejemplificar el repudio hacia los de Boca por los hinchas contrarios:

No son la mitad más uno,  
son de Bolivia y Paraguay.  
Yo a veces me pregunto,  
che negro sucio,  
si te *bañás*.  
Boca, qué asco te tengo,  
*lavate* el culo con aguarrás (103).<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> Las palabras –bañás y lavate– aparecen de esa manera, asumimos que el autor de la canción la ha publicado así y que Caparrós solamente es fiel a la publicación para evidenciar el uso del “vos”.

Posterior a la canción, el cronista explica que durante muchos años la palabra “bosteros” tuvo un significado despectivo. Esa palabra servía para designar a una fábrica de ladrillos que tenía un olor a excremento cuando el barrio de la Boca se inundaba con las crecidas del Riachuelo. Curiosamente, los hinchas adoptaron el insulto y ahora ellos mismos se llaman con la ofensa, bosteros (103). De este modo, las canciones racistas y groseras recuerdan la violencia verbal y física que se presenta en las canchas con regularidad antes, durante y después de los partidos entre las hinchadas. Asimismo, Caparrós expresa con datos duros las tasas de violencia: “Pero en los primeros veinticinco años de fútbol profesional hubo doce muertos y, de 1958 hasta ahora, más de doscientos –y miles y miles de lesionados, detenidos, encausados” (152). Cita directamente al principal estudioso de ese fenómeno en la Argentina, Amílcar Romero quien asevera que la violencia se ha vuelto parte del espectáculo (152).<sup>113</sup> El cronista no solamente interroga a sus fuentes, proporciona datos duros o emite comentarios subjetivos, sino que se esmera en mostrar la realidad a través de canciones y con ello cuida todos los componentes que incumben al fútbol. Muestra las tribunas de las hinchadas y las expresiones populares en el habla para construir un núcleo de estudios culturales de las prácticas masivas en los estadios. También demuestra cómo los asistentes utilizan metáforas, comparaciones e hipérbolos en sus cantos para expresar sus

---

<sup>113</sup> Al igual que Caparrós, Manuel Vicent en su cuento “Fondo Sur” y Manuel Vázquez Montalbán en el capítulo “Esperando a los vándalos” del libro *Fútbol una religión en busca de un Dios* representan la violencia en el fútbol ejercidas por las barras bravas (hinchas bravos) porque son actos sociales dignos de representación literaria.

emociones. Con esas canciones, Caparrós demuestra lo establecido por Juan Pablo Ferreiro quien dijo que el fútbol se vincula con dos performance, una en el campo de juego y otra en las tribunas de los espectadores. La primera ocurre con reglas y la segunda con una causa identitaria cimentada en el antagonismo (58). Y el performance de los hinchas en la Bombonera o en otros estadios donde juegue el Boca no es estoico sino uno violento, exaltado y apasionado.

Desde otra perspectiva, el comienzo de *Boquita* tiene un carácter histórico-oral-mítico, haciendo que el libro adquiriera un carácter literario y no solamente informativo. La Historia, en general, tiene que ver con el registro de acontecimientos del pasado realizados por el hombre (Sánchez Jaramillo 55). El historiador emplea fuentes para reconstruir hechos históricos. Indaga, busca y valora documentos (56). Por otra parte, la historia oral tiene que ver con la narración no oficial de acontecimientos, experiencias y sentimientos. Esta literatura visibiliza distintas narrativas orales de personas o de pueblos que construyen su pasado (López Cortés 79). Sin embargo, *Boquita* no presenta una historia-oral sencilla, sino una historia-oral-mítica. Lo mítico tiene que ver con lo que no se puede comprobar, que pudiera ser ficción, pero también realidad y con la fundación de un equipo donde los jugadores son vistos como héroes nacionales, como hombres excepcionales o semidioses.<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> A varios jugadores en el mundo futbolero se les ha dedicado películas, documentales, himnos, tatuajes, cultos porque los aficionados los comparan con dioses. Por ejemplo, Marcello Serra explica que el bar Nilo en el centro de Nápoles es famoso y recomendado por TripAdvisor porque

Caparrós se refugia en la historia-oral-mítica para dar a conocer hechos y acontecimientos del pasado. En el comienzo de *Boquita*, a diferencia de la mayor parte del libro, el cronista no utiliza la voz de declarantes con nombres y apellidos o su propia experiencia porque carece de testigos vivos y él mismo no estuvo presente en los lugares o hechos que describe de 1905. Narra eventos históricos-orales-míticos que tuvieron consecuencias conocidas, pero no utiliza contabilidades, inventarios, fuentes judiciales, correspondencia privada u órdenes religiosas. Entonces, el mito que presenta se compone de historias que pasaron de generación en generación sobre la fundación de Boca –tiene que ver con la posible fabulación de orígenes–.<sup>115</sup> No es un mito al modo clásico, sino uno contemporáneo que es racional. Inclusive, el mismo Caparrós titula el primer capítulo como “1905 La fundación mítica” donde describe el nacimiento del club:

Dicen que los pibes volvieron cabreros de aquel partido en el puerto. . . . Dicen que hablaron hasta tarde y que cada vez que se acordaban les subía de nuevo la mostaza y que, entonados, decidieron que la única manera de zafar era tener su propio club. . .

---

tiene un pequeño altar con un “sagrado cabello milagroso” de Maradona, y que goza de peregrinaciones de hinchas. Mientras que en la Argentina, los hinchas de Maradona le han dedicado prácticas idolátricas al celebrar la “Navidad Maradoniana” el 30 de octubre y la “Pascua” el 22 de junio (13).

<sup>115</sup> Las fundaciones míticas de los equipos de fútbol son más o menos comunes, otro ejemplo es la de Santiago Wanderers de Valparaíso, Chile, cuyo origen data de 1892: “Desde la biografía anecdótica de Wanderers realizada por el ex dirigente porteño Manuel Díaz Omnes en 1952, hasta los actuales relatos del club, este hecho ha sido cargado de una narrativa mítica” (Ponce Olmos 120).

. Dicen que los pibes estaban entusiasmados con la idea y que fueron a la casa de lata de Baglietto para seguirla ahí, pero que los padres los echaron y quedaron en encontrarse al día siguiente. . . .

Fundar un club era dar con un nombre. (13-14)

Lo anterior, ejemplifica cómo el cronista crea una versión de la historia-oral-mítica basándose en lo que “dicen” los pibes –los niños / jóvenes–. No describe la fundación histórica oficial del club, sino una creada a través de voces desconocidas que posiblemente pertenecen a los habitantes de un barrio. Recolecta información, la ordena y la somete a la interpretación de sus lectores. Desde un ángulo referencial, Caparrós presenta un hecho ocurrido en un tiempo y en un lugar específico. Por eso, se señala que la historia-oral-mítica que utiliza el autor, le da al libro un diseño multiforme y literario.

Desde una perspectiva literaria es común utilizar mitos para describir fundaciones de ciudades o de identidades, de ahí se apunta que Caparrós también sigue una retórica similar. Por ejemplo, Jorge Luis Borges escribe el poema “Fundación mítica de Buenos Aires” para explicar el comienzo de su patria a través de las letras (Madrid 348). El poeta Nicolás Fernández de Moratín habla de la fundación mítica de Madrid (Pérez-Magallón 193). Respecto a la fundación que presenta Caparrós, ésta se asemeja, un poco, a la creada por Borges: “...Dicen que en el Riachuelo, / pero son embelecros fraguados en la Boca. / Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo” (Borges, “Fundación” 14-16). Tanto Borges

como Caparrós recurren a recuerdos anónimos, a memorias colectivas; sin las memorias no hay comienzos. Ambos hacen referencias a lo local para construir sus mitos. No obstante, el mito de fundación en *Boquita* tiene una coherencia que podría considerarse como legítima y oficial, tal como pasó con los relatos “gauchistas” de Leopoldo Lugones que tienen una acción escolar en la Argentina, por poner un ejemplo.

Asimismo, el empleo del pasado por Caparrós ayuda a entender el presente de manera elocuente. Sobre el pasado en las crónicas, Jean Franco apunta que cuando Monsiváis escribe del pasado, coincide con el pensamiento de Williams que señaló que la cultura de una época es representada por lo pasado, lo emergente y lo dominante (194-95).<sup>116</sup> Siguiendo la idea de Franco sobre Monsiváis, asevero que las referencias que Caparrós hace de eventos pasados – míticos– ayudan a describir y entender el presente futbolero de su país, la Argentina. A través del mito, Caparrós manifiesta qué se piensa sobre la fundación del equipo desde una perspectiva contemporánea y proyecta el esquema fundador de los hinchas. Al igual que los mitos antiguos, el de este libro sirve para dar razón de acontecimientos pasados. También se adhiere a la larga lista de mitos que giran alrededor del fútbol, –algunos de ellos generados en los estadios y

---

<sup>116</sup> Franco hace una afirmación importante porque Monsiváis saltaba de la crónica a la historiografía de manera constante. Referente a Raymond Williams, éste escribe en *Marxismo y literatura* que muchas de las representaciones de la cultura están expresadas en tiempo pasado: “En la mayoría de las descripciones y análisis, la cultura y la sociedad son expresadas corrientemente en tiempo pasado... Sin embargo, completar su proceso inherente no es sólo eso: debemos hacerlos presentes en «lecturas» específicamente activas” (150-51).

otros fuera de ellos—. Por ejemplo, Cachán Cruz y Fernández Álvarez hablan de un Gran Tiempo mítico / no cronológico, como ceremonia, durante los juegos de fútbol y donde el hincha tiene el carácter de mártir que sentirá alegría y padecimiento (13). Conjuntamente, con este libro de largo aliento, Caparrós se une a los principales escritores argentinos que se han interesado sobre el fútbol, Osvaldo Soriano y Roberto Fontanarrosa.<sup>117</sup> Sobrepasa por mucho la literatura futbolera de Borges y Boy Casares, ya que estos últimos escribieron cada uno, un cuento sobre ese deporte. Se acopla, en excelencia literaria, a Eduardo Sacheri con los libros de cuentos de fútbol *Esperándolo a Tito* y *Lo raro empezó después*. Se une a la lista de escritores que se han interesado por el fútbol apegándose al género de la crónica, tales como: Juan Villoro, Eric González, Ramón Lobo, Santiago Seguro, Eduardo Galeano, Gonzalo Suárez, Javier Marías, Juan Pablo Meneses, Luis Miranda Valderrama, entre otros.

Indudablemente, con *Boquita*, Caparrós se instituye en un intelectual que se jacta y adiestra de Boca, de la Bombonera y de los bosteros como centros del mundo futbolero. Las canchas y los estadios figuran como laboratorios donde emergen conductas, valores, mecanismos, procesos y materia común para observar a los argentinos, y que el cronista aprovecha para analizar. Demuestra que el fútbol permite que los intelectuales, cómo él, estudien parte de la cultura

---

<sup>117</sup> Soriano escribió la novela *Memorias de Mister Peregrino Fernández* (1998) y dieciséis cuentos de fútbol. Por otro lado, Fontanarrosa escribió la novela *El área 18* y veinticuatro cuentos publicados en *Cuentos de fútbol* (2002).

contemporánea. Al respecto, Caparrós señala que: “Es una suerte, en cualquier caso, que los intelectuales hayan dejado de condenar al fútbol: como lo que dicen los futboleros ya hay bastante. Y condenarlo, de todas formas, era un berrinche tonto” (56). Ejemplos de escritores que fueron despectivos hacia el fútbol son Borges, Anthony Burgess y Álvaro Mutis, este último aseveraba: “Estadios, burdeles de la gloria” (Morales 181). A pesar de que el fútbol no es apreciado por todos, no se puede negar que es ideal para analizar y representar fenómenos culturales dado que son millones las personas que sienten pasión por este juego y los intelectuales se han dado cuenta de eso. Por eso, son muchos los estudiosos que han entregado un friso simbólico de esta antropología cultural sobre sucesos recientes y otros que se están desarrollando en los estadios tales como: canciones, rituales, ropa deportiva, leguaje, violencia.

En suma, muchas de las cuestiones que trata Caparrós en *Boquita* son de importancia para dar a conocer la identidad, la cultura, el fanatismo, y el sentimiento del hincha bostero. Con el libro, Caparrós se consolida como un cronista agudo, original y creativo porque demuestra que el fútbol es un tema hermenéutico que apoya el conocimiento en esta época. Apunta las actividades agresivas, racistas, xenofóbicas, chauvinistas y apasionadas que genera este deporte. Exhibe algunas de las características de la sociedad argentina, y por ende, presenta el fútbol como una forma privilegiada de representación cultural. Básicamente ostenta que es un sistema de representación que marca identidades y

cultura de personas, de grupos sociales, de una ciudad y de un país. Reconoce la participación de las clases altas, clase media y clase baja en el fútbol. Utiliza, en su mayoría, nombres específicos, familias, apellidos, e historias conocidas para relatar su libro apoteósico del fútbol. Asimismo, su escritura está fragmentada porque no sigue un solo estilo, combina datos duros, historia oral, entrevistas, opiniones subjetivas, canciones. Con todo eso, *Boquita* podría catalogarse como una narrativa hibridizada y con toques posmodernos por sus múltiples temas, estilos, géneros, lenguaje, datos duros, y fuentes fragmentadas. Es decir, la escritura en este libro se alimenta de los mejores recursos de la literatura y del periodismo; y las voces de los declarantes son presentadas de manera cortada, pero organizadas como un compendio de producción simbólica de la congregación de masas en los estadios.

### **3.3 Crónica, etnografía, literatura: *El interior* como reflejo de una época**

-El secreto, por lo demás, no vale lo que  
Valen los caminos que me condujeron a él.  
Esos caminos hay que andarlos.  
“El etnógrafo”, Jorge Luis Borges

*El interior* (2006) de Martín Caparrós es una descomunal crónica de viaje que describe catorce provincias de la parte norte de la Argentina, del comienzo del siglo XXI. Para escribir el libro, el cronista realizó un periplo a bordo de su coche “Erre” de más de veinte mil kilómetros, tal recorrido le permitió recolectar información de múltiples temas: cultura, historia, arquitectura, agricultura, ganadería, geografía, ingeniería, sociología, gastronomía, ecología, demografía, música, política, educación, turismo, trata de blancas, contaminación, migración, religión, ritos, salud pública y más. En otras palabras, Caparrós consigue detallar una época de cierta región a profundidad. En consecuencia, *El interior* es “la gran crónica de la Argentina contemporánea”, como bien se manifiesta en la contraportada del libro. Sin embargo, esta obra ha sido poco estudiada y ha sido dejada de lado por el canon a pesar de la gran importancia que tiene desde varias perspectivas, por ejemplo, la antropológica y la literaria. Por esos motivos, los objetivos de esta sección son: analizar a grandes rasgos algunos modelos etnográficos descritos por el cronista y así demostrar que este libro retrata una diversidad cultural, de la parte norte de la Argentina, a través de ese mecanismo antropológico; y ventilar los artilugios literarios en la crónica que van desde la poesía hasta el cuento con el propósito de exponer que está compuesta con metodologías posmodernas.

Algunos libros serán importantes siempre porque son informativos y aportan conocimientos de la conquista, por ejemplo: las *Cartas de relación* de

Hernán Cortés, la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, la *Historia de las Indias* de Bartolomé de Las Casas, los *Comentarios reales de los Incas* del Inca Garcilaso de la Vega. De manera específica del humanista Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, podemos acceder a una recopilación enciclopédica de todo lo que vio y conoció en América durante los años de 1500s (Oviedo, “Sumario” 58). Al igual que esos libros mencionados, *El interior* será estudiado en los siglos venideros por su alto nivel informativo y por su diversificada destreza literaria. Esto porque Caparrós escribe con el propósito de detallar su época: “A veces –largas horas del Erre– me pregunto si vale la pena tratar de reflejar la época –como si hubiera alguna chance de no hacerlo. Pero, aún así, me intriga saber qué queda de una época cuando uno la lee en un texto viejo de cien años” (Caparrós 107). Sin embargo, Kim Beauchesne tiene una opinión con carácter detractor de este libro:

Fiel a esta definición y al horizonte de expectativas del lector, *El interior* es concebido como una serie de *historias mínimas* (tomando prestado el título de Carlos Sorín) que corresponden a todos los destinos del viaje, dada una de las cuales incluye conversaciones improvisadas, reflexiones seudofilosóficas o políticas, poemas espontáneos, descripciones del paisaje, recetas y datos enciclopédicos”. (469)

La analogía que hace Beauchesne de “*historias mínimas*” con *El interior* es invalida. Referente a la película *Historias mínimas* de Carlos Sorín, ésta trata de tres personajes que recorren las carreteras de la Patagonia con propósitos de ídoles domésticos. En cambio, Caparrós viaja con la intención de recolectar información para su crónica a través de lo que ve porque los cronistas, como lo menciona Jorge Carrión, son observadores que transcriben lo que les revela su mirada (16). De manera similar, Boris Muñoz apunta que los cronistas requieren una gran capacidad de observación y de disciplina de la mirada (631). Al respecto, Caparrós señala en “Por la crónica” que: “Mirar es la búsqueda, la actitud consciente y voluntaria de tratar de aprehender lo que hay alrededor (y de aprender). Para el cronista, mirar con toda la fuerza posible es decisivo” (609). Por ende, si de analogías se trata, sería mejor relacionar *El interior* con “Notas del vago estío. Nuestra señora del harnero” de José Ortega y Gasset porque el escritor viajó en el interior de España para describir paisajes, pueblos, culturas, el habla de la gente; es decir, viajó para narrar lo que veía. Otra posible comparación sería *Palmeras de la brisa rápida* de Juan Villoro porque el cronista describe lo que ve mientras recorre Yucatán, México. Al igual que Ortega y Gasset y Villoro, Caparrós se muestra paseante en la Argentina para dejar un vestigio de lo que ve.

En contraste a lo declarado por Beauchesne, el libro tiene datos etnográficos importantes que describen la cultura de pueblos y ciudades. Por ello, se predice que *El interior* cobrará importancia con el transcurso del tiempo. La

palabra etnografía emana de las raíces griegas *ethnos* (pueblo, gente) y *grapho* (escritura, descripción); escritura o descripción de los pueblos o gentes (Restrepo 15). La etnografía puede definirse como la descripción de lo que hace y practica la gente (16). Se entiende como la representación de un pueblo y sus diferentes patrones sociales, geográficos e imaginados (Córdoba Azcárate 11).<sup>118</sup> La etnografía es esencial para la investigación socio antropológica, y es efectuada por medio de la observación del investigador de manera directa, en los procesos sociales que examina, con el propósito de obtener información (Meneses Cabrera 94). Dicho lo anterior, *El interior* puede ser leído como un manual que exhibe diversas riquezas socioculturales de la Argentina contemporánea. Se construye de entrevistas, observaciones, experiencias de distintas escenas rurales y citadinas que recogen diversas experiencias humanas y hábitos culturales de grupos humanos de las provincias de Santa Fe, Entre Ríos, Corrientes, Misiones, Chaco, Santiago del Estero, Catamarca, Tucumán, Salta, Jujuy, La Rioja, San Juan, Mendoza y Córdoba. Así pues, el libro es relevante al señalar procesos sociales que ayudan a entender la diversidad cultural de la Argentina.

Entonces, el objetivo principal de las crónicas de Caparrós es el mostrar la vida cotidiana junto con sus pequeñas peculiaridades. Por ejemplo, en “Machagai Quitilipi”, el cronista muestra un breve estudio etnográfico de las creencias

---

<sup>118</sup> Los estudios etnográficos ya no son exclusivos de los antropólogos, sino que ha despertado el interés de economistas, sociólogos, trabajadores sociales, politólogos y otros (Restrepo 15). En este caso, también podemos decir que los cronistas son una especie de etnógrafos.

populares del culto profesado a “San La Muerte”. Del santo, describe su santuario, explica quién es y su apariencia, las ofrendas que recibe, milagros que concede, productos que se venden de él, su oración principal. Puntualiza los rituales de algunas personas en concreto por medio de la voz de Mauro, el cuidador de uno de los templos, quien cuenta: “Y que muchos de los fieles de San La Muerte son muchachos que tuvieron problemas y que lo bueno de San La Muerte es que uno le puede pedir que haga cosas malas, no solamente cosas buenas” (Caparrós 244). Al respecto, Caparrós explica directamente: “Mauro me muestra su merchandising: estampillas, llaveros, oraciones, figuritas de yeso. Las figuras suelen ser chiquitas: para que funcionen tienen que estar bendecidas por un cura católico, pero casi ninguno acepta hacerlo...” (245). Las explicaciones del cuidador y de Caparrós son importantes porque detallan parte de los ritos populares de Quitilipi y de otros pueblos de la Argentina.<sup>119</sup> Muestran las devociones de ese lugar y el cruce con la religión católica, es decir, exponen la hibridación de las creencias católicas con las prácticas guaraníes, e informan sobre la importancia de este ilegítimo santo en la primera década del siglo XXI. Con esas declaraciones, el cronista consigue proyectar el propósito de la crónica actual, que es, mostrar la vida tal como es: “como una vitrina de la vida moderna”

---

<sup>119</sup> San La Muerte es venerado en las provincias de Corrientes, Chaco, Misiones y Formosa (Frigerio 254).

(Ramos 90). Es decir, hace un ejercicio etnográfico de las sociedades aisladas y poco estudiadas de la actualidad.<sup>120</sup>

Otrosí, Caparrós reproduce la realidad argentina desde varios ángulos, uno de ellos es a través de su gastronomía. Así, las descripciones del cronista tienen un valor simbólico que revelan alimentos, bebidas, y los espacios de preparación y consumo y cuya evocación permite conocer a sus habitantes y hacer un mejor análisis de ellos. La inserción de la comida o bebidas nunca aparece de manera aislada, sino que se acompaña de explicaciones o de necesidades humanas tales como pobreza, costumbres, creencia, recomendaciones regionales y nacionales. Aparece descrita de manera simple, con función pedagógica, y sin alegorías como en la literatura medieval. En consecuencia, las reseñas de la comida que comenta Caparrós no son recetarios de gastronomía, son una brevísima guía del tipo de consumo alimenticio del cono norte argentino con carácter popular y comunitario; que incluye diversos sabores, texturas, temperaturas y aromas.

No es casual que Caparrós se enfoque en la comida, ésta le permite observar la vida diaria, las vivencias de las personas, marcando así sus

---

<sup>120</sup> Al igual que Caparrós, cronistas de todos los tiempos han escrito con enfoques etnográficos. Felipe Guaman Poma de Ayala en la *Nueva crónica y buen gobierno* se consolidó como el “etnógrafo del mundo andino” (Murra). De la *Nueva crónica* ... la sección “Buen gobierno” se consolida como historia y etnografía (Arana Bustamante 35). El fraile dominico, Jacinto de Carvajal, en su crónica *Jornadas náuticas* tiene información de fauna, flora y etnografía (Navascués 59). En tiempos actuales Pedro Lemebel revela a través de una etnografía de la vida diaria, el drama chileno de una sociedad patriarcal de la época de Pinochet en *Loco afán. Crónicas de sidario* (Checa-Montúfar 156). Por eso, Julio Villanueva Chang explica que un cronista tiene algo de antropólogo cultural y también de reportero histórico (606). Al igual que los cronistas mencionados, Caparrós agrega información etnográfica en sus crónicas.

identidades. Diserta sobre comidas autóctonas y regionales tales como el chipá guazú y el yacaré. Explica que los formoseños, en Puerto Lavalle-Pirané-Formosa, comen habitualmente en su casa sopa de harina de maíz y el chipá guazú maíz en grano acompañado de cebolla y queso, comida que evitan comer en los restaurantes (Caparrós 271).<sup>121</sup> Da una amplia descripción de la realidad alimenticia de la provincia más pobre del país, Formosa (231). Indica que a pesar de la globalización, el beber yerba mate todavía es un hábito muy argentino (136). Señala que la Argentina tiene una de las pobreza gastronómicas más marcadas de hemisferio occidental (214). El encauce a la comida es, entonces, un campo de estudio que envuelve diversos tópicos culturales y sociales específicos de la Argentina. En las descripciones, Caparrós no añade ninguna pizca de fantasía, sino que sus detalles emanan del vapor de la realidad que permite conocer el folclor cultural alimenticio. La orientación del cronista a la comida y a la bebida puede considerarse como un enfoque a las prácticas sociales regionales y nacionales.

Así pues, la crónica analizada cumple con su objetivo esencial que es describir la Argentina. Desde un enfoque general, la crónica latinoamericana muestra la vida cotidiana de los sectores populares, dialoga con la literatura y lo social (Sierra Caballero 923). Se interesa por sucesos de la vida cotidiana, por las

---

<sup>121</sup> La palabra “chipá” viene de la lengua guaraní que designa a un pan pequeño proveniente de Paraguay y del Noroeste argentino. “Chipá guazú” es una torta de maíz originaria de los guaraníes. Referente al Yacaré es un caimán que se encuentra en las provincias del Chaco, Formosa y Corrientes.

tradiciones, por las costumbres, recoge y transmite la realidad por medio de diferentes representaciones (Sefchovich 130). Este género permite retratar las sociedades con grandilocuencia (Checa Montúfar 161). De igual manera, la crónica de Caparrós muestra la vida de la Argentina desde muchos ángulos como son las creencias populares, la comida y hábitos cotidianos.

Desde un enfoque literario, esta crónica es compleja al incorporar poemas para describir situaciones y personas.<sup>122</sup> Caparrós incorpora el arte poético sin necesidad de imaginar nada, siguiendo así uno de los requisitos de los “nuevos cronistas” que es evitar el aburrimiento del lector.<sup>123</sup> Además, con esa incorporación recuerda el instinto poético en las crónicas modernistas de Rubén Darío, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, Amado Nervo, Julio Herrera y Ressaing, Enrique Gómez Carrillo y Arturo Ambrogi.<sup>124</sup> Respecto al *Interior*, en “Puerto Lavalle-Pirané-Formosa” aparece un poema que describe a un gaucho:

Don Miño tiene las manos como pergaminos

---

<sup>122</sup> Sobre la incorporación de la poesía dentro de la crónica latinoamericana de finales del siglo XX y principios del presente siglo, Andrés Alexander Puerta Molina menciona: “Estos cronistas se han encargado de encontrar una poética de la realidad, además se inscriben en una rica tradición periodística en cada uno de sus países” (225).

<sup>123</sup> Darío Jaramillo Agudelo habla de la importancia de que el lector de crónica no se aburra en el prólogo de *Antología de la crónica latinoamericana actual*: “un lector que busque materiales que lo entretengan, lo asombren, le hablen de mundos extraños que están enfrente de sus narices, un lector que busque textos escritos por gente que le da importancia a que ese lector no se aburra, ese lector va sobre seguro si lee la crónica latinoamericana actual” (11). Por eso, creemos que Caparrós utiliza recursos poéticos para causar asombro artístico y no aburrir a sus lectores.

<sup>124</sup> Rubén Darío, José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera escribieron crónicas por necesidad, para poder sobrevivir en la industria cultural (Baldovinos 584).

y la cara. También tiene un sombrero  
negro pañuelo blanco al cuello botas de goma  
verdes y un caballo tordillo  
Don Miño tiene su bigotito recortado muy coqueto  
su nariz aguileña  
tez cetrina. En la montura  
lleva un lazo trenzado  
una escopeta.  
En la mano un rebenque (264).

El poema está compuesto de versos libres. Los versos no tienen ni rima ni una medida de versos uniformes. Aparecen figuras retóricas importantes, la primera es el *simil* o *comparación*. El poeta/cronista se vale de la palabra “como” para expresar la semejanza entre “las manos” con los “pergaminos”. Posteriormente en el tercer verso se utiliza la figura retórica de la *antítesis* o *contraste* al decir “negro pañuelo blanco”, ya que asocia conceptos contrastados. Utiliza el *encabalgamiento* en algunos versos porque las oraciones que comienzan en un verso continúan en el siguiente: “Don Miño tiene las manos como pergaminos / y la cara. También tiene un sombrero”. Utiliza la figura de la *reticencia* o *aposiopesis* porque el poeta/cronista deja la frase sin acabar cuando menciona “y la cara”, no le da un adjetivo a ésta. Aunque también podría argüirse, en ese mismo ejemplo, el uso del *hipérbaton*, al invertirse el orden de las palabras pudo

decir: “Don Miño tiene las manos y la cara como pergaminos”. Así pues, no se puede decir que el poema/crónica fue redactado de manera espontánea, como arguye Beauchesne. Por el contrario, Caparrós se aleja de la figura del simple reportero porque se preocupa por la sintaxis, por las figuras retóricas y por recrear la realidad de una manera poética. Intercala sus conocimientos literarios con el periodismo, y cuya finalidad informativa se vuelve tan importante como el fin estético e intelectual. Además, este poema/crónica es vestigio de lo dicho por Juan Villoro, cuando afirmó que la crónica es un género híbrido porque puede tener elementos de la novela, del reportaje, del cuento, de la entrevista, del teatro grecolatino, del ensayo, de la autobiografía, y de otros catálogos (578-79). En este caso, *El interior* se expande al ramo poético, y de allí su marcada complejidad posmoderna que agrega emoción y que ayuda al contra olvido de la realidad.<sup>125</sup>

Desde otra perspectiva, debe recordarse que a partir de los años sesenta, con el surgimiento del nuevo periodismo estadounidense, cierto tipo de periodismo aspiró a leerse igual que una novela. Surgieron artículos periodísticos cuyos tonos coinciden con el relato breve y que con poco esfuerzo podían transformarse en un cuento: “Con ello se ‘descubre que era posible escribir artículos muy fieles a la realidad, aunque empleando técnicas habitualmente propias de la novela y el cuento’ (Mateo 34). Por eso, Gabriel García Márquez

---

<sup>125</sup> El ensamblaje poético de Caparrós recuerda al poeta Bruno Galindo y su *Lunas hienas* (2001). El libro de Galindo es una crónica poetizada de un viaje que realizó a Etiopía. Tanto Galindo como Caparrós utilizan un lenguaje revelador con una marcada naturaleza artística.

comentó que “la crónica es un cuento que es verdad” (ctdo. en Ethel 39). Esas técnicas cuentísticas o novelísticas aparecen también en *El interior*. Dentro del *corpus* de la crónica surgen digresiones difíciles de catalogar genéricamente. Las digresiones aparecen en pequeñas secciones y tratan de un mismo tema, que es: Caparrós y su coche Erre. Esos episodios podrían clasificarse como una crónica autobiográfica dentro de la crónica *El interior*. Si se toma de esa manera, la crónica intercalada describe las peripecias que vivió Caparrós mientras viajaba por el territorio norte de la Argentina para hacer su investigación de campo. Las digresiones crean suspenso y drama porque al igual que en un cuento o en una novela, el lector de *El interior* está obligado a seguir leyendo para saber en qué terminan las aventuras de Caparrós y Erre que aparecen de manera repentina a través de todo el libro. Al igual que un cuento, tiene un principio y un final. El comienzo reza así:

Erre ya está grande: acaba de cumplir sus doce años. En este tiempo ha tenido tres dueños. El primero fue Osvaldo Soriano, un novelista, gran cronista; el segundo Eduardo Montes-Bradley, cineasta y biógrafo. Yo lo tengo desde hace cuatro o cinco años y siempre nos llevamos bien. Erre es blanco, grandote, un poco pesado pero muy confiable. (Caparrós 86)

Mientras que la última sección digresiva termina así: “Para hacer este libro, Erre y yo recorrimos veintitantos mil kilómetros. Yo además caminé, muchas veces en

que Erre se quedaba parado. Esto no es un reproche, quede claro” (818). Esas digresiones podrían interpretarse como fragmentos pertenecientes a un cuaderno de bitácoras escrito por un científico para anotar sus experiencias durante sus investigaciones; o una bitácora de un viajero donde se anota el desarrollo de los viajes, lo que le acontece y la manera de resolver sus problemas: “Y ahora es la carretera de arena bien espesa. Erre va patinando mal, levanto polvareda. Pasan rápido, a los costados, los postes del telégrafo. Los Stones siguen sonando en el cassette y me siento de pronto más argentino que la mierda” (133). Entonces, las digresiones de Caparrós y Erre se vuelven parte esencial del total de *El interior* porque tienen propósitos artísticos e informativos. Son una añadidura a los múltiples recursos narrativos que el cronista cohesionan de manera integral y que además, pertenecen a la larga genealogía literaria de relatos dentro de un texto principal.<sup>126</sup> Aunque es normal que la crónica contemporánea tenga digresiones con el “yo cronista”, en este libro tales digresiones aparecen de manera extraordinaria porque el “yo Caparrós” va acompañado de Erre. Debido a lo cual, el coche se vuelve un actante trascendente dentro del relato de viaje, tan importante como fue Rocinante al Quijote o Rucio a Sancho, en la novela de Cervantes.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Un ejemplo es el libro *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes que tiene varios episodios intercalados: Grisóstomo y Marcela, Cardenio y Dorotea, el Curioso impertinente, el Capitán cautivo, doña Clara y don Luis, Leandra, etc.

<sup>127</sup> Si las aventuras de Caparrós y Erre se leyeran como cuento o novela, entonces, la dependencia del cronista hacia su coche se asemejaría a la relación de don Quijote y su caballo Rocinante y/o

En esta crónica casi todo cabe porque narra sucesos de diversas índoles. Tiene un anclaje marcado en la literatura por el uso del lenguaje, los poemas y el cuento. No sigue una sola subjetividad, temporalidad o una sola categoría narrativa. Es una narrativa fragmentada que carece de una linealidad temporal específica. Crónica rebelde y posmoderna desde lo que se describe y cómo se describe, donde el cronista se permite experimentar con estilos, temas, tonos que producen sistemas simbólicos importantes.<sup>128</sup> *El interior* se impone como escritura contra el olvido y a favor de la memoria que se guía por la retórica horaciana de *utile dulce*. Aporta una metodología y un modelo de cómo concebir una crónica en la actualidad, que es, el experimento literario posmoderno. Por tanto, *El interior* de Caparrós proyecta ideologías, culturas e historias de varias provincias argentinas de comienzo de siglo XXI. Con todo eso, Caparrós manifiesta su naturaleza artística en su escritura de no ficción al escribir ensamblajes de crónica poetizada y de crónica en forma de cuento. Demuestra que no solamente el espacio urbano puede ser escenario de la crónica, sino que cualquier lugar tiene potencial para ser estudiado de forma etnográfica. Relata la vida de múltiples personas invisibles, subalternas, olvidadas o poco notadas y que el cronista exalta a través de la documentación y observación directa. En fin, este

---

Sancho y su asno Rucio. La similitud estriba en que Erre, Rocinante y Rucio son esenciales para que el periplo de sus dueños se lleve a cabo.

<sup>128</sup> Sobre el experimento en el *Interior* de Caparrós, Jorge Carrión mencionó en “El nuevo mundo” que la experimentación es explícita y hecha a toda voluntad para lograr una sintonía con espacios, voces, diario personal y monólogo en verso (37).

libro cuenta, innova y narra espacios rurales diminutos y ciudades grandes como Rosario, Córdoba y Mendoza.

### **3.4 El “yo” cronista emotivo en *Lacrónica*: método e información cultural**

Y la crónica esta allí, desde el principio, amenazando  
la claridad de estas fronteras.  
Susana Rotker

*Lacrónica* (2015) de Martín Caparrós es un libro compuesto por una recopilación de crónicas –o fragmentos de crónicas– previamente publicadas. Lo innovador del libro radica en que el cronista escribe para cada una de ellas, comentarios que sirven de aclaración, interpretación y complemento. Las crónicas cuentan de situaciones, personajes y temas asombrosos de distintos países, ciudades y pueblos. De Bolivia expone la importancia del cultivo de la coca para la economía nacional. De Sri Lanka centra a los turistas sexuales que buscan a los niños prostitutos. De Lima detalla la cantidad de muertos, desaparecidos y desplazados gracias a las actividades ilícitas de Sendero Luminoso. De Hong Kong rotula la densa población, la polución auditiva y los numerosos edificios que dan la impresión de ser una ciudad vertical. De Buenos Aires particulariza la organización Montoneros, los desaparecidos, los secuestrados y los torturados por

el Ejército durante la dictadura. De la Habana aborda la imagen de Ernesto (Che) Guevara en la población cubana y la santería ejercida en la isla. De Banares, India, detalla ritos, sacrificios y alabanzas de los peregrinos que van a la ciudad a obtener baños hinduistas. De Juchitán, Oaxaca, México campea a los zapotecas “muxes” que disfrutaban de la aceptación social indígena. Además, en casi todas las historias que conforman el libro se hace una breve evocación a la economía, la política, el gobierno, los asuntos legales y/o a la cultura. Se hace alusión a los malos servicios públicos de los diferentes lugares donde las crónicas se desarrollan, tales como: vialidad, electricidad y agua potable. Vale decir, es una obra que tiene distintos registros económicos, políticos, gubernamentales, culturales, históricos, con distintas formas de pensar sobre lo cotidiano y lo significativo. Por eso, en esta sección, mis objetivos son: demostrar que las crónicas del libro permiten reinterpretar producciones culturales y sociales de Latinoamérica a partir de las emociones personales de Caparrós y de los personajes; y exteriorizar que las emociones son una manera novedosa (durante el siglo XXI) de manifestar la cultura y cartografiar la historia porque rompen con los discursos canónicos-tradicionales que las evitan; y analizar la representaciones del “yo” cronista, para demostrar que tiene la función de aclarar, interpretar, complementar, juzgar y hasta de jugar con el lector.

Para lograr esos cometidos es necesario volver a la definición de la crónica, que de forma general se puede puntualizar como un experimento, un

ensayo narrativo, periodismo y literatura, ficción verdadera y relato real (Carrión 30). Parece una pregunta simple y con respuesta simple, sin embargo, hay muchas confusiones de qué es o no es crónica, dado que esta literatura se distingue por ser experimental. Por ejemplo, una crónica que intercala ficción podría confundir a estudiosos, y podrían concluir equivocadamente que el texto no pertenece al género de la crónica pensando que ésta refiere solamente a la no ficción. En realidad el vocablo “crónica” tiene un significado muy ancho, que Manuel Bernal Rodríguez define como relatos que cuentan de hechos reales y –a veces– también imaginarios (13). Para evitar esas confusiones, afirmo que la crónica actual debe contar con tres requisitos fundamentales: 1) el texto debe tratar de eventos verificables; 2) el cronista debe estar presente en las situaciones que narra, en caso de que no sea posible, utiliza declaraciones de las personas que estuvieron presentes.<sup>129</sup> Su presencia directa o indirecta en los eventos le permite reflexionar sobre la cultura, lo social, lo histórico, lo político, lo económico y/o de otros asuntos; 3) el texto presenta pruebas concretas que corroboran lo narrado, tales como testigos directos o indirectos, fechas, observaciones, datos duros, etc.

La presencia directa del cronista en los eventos que investiga –elemento fundamental de la crónica–, permite que emita juicios y opiniones de lo que ve, utilizando la primera persona del singular. Es una característica y/o requerimiento

---

<sup>129</sup> Del tema de la ausencia del cronista en el lugar de los hechos, Julio Villanueva Chang explica: “Cada vez un cronista puede ser menos testigo de los acontecimientos. No estuvo en el lugar de los hechos, pero debe reconstruir el pasado: intenta buscar testigos y escavar en sus recuerdos. Los entrevista. El cronista trabaja con recuerdos ajenos, cuando otros le cuentan los hechos...” (592).

que es justificado por cronistas y estudiosos de la crónica. Al respecto Juan Villoro menciona lo siguiente: “Pero mi presencia debe reforzar el punto de vista para contar algo que no pertenece a mí vida íntima” (Morales, “Entrevista” 151)

De manera similar, Carlos Monsiváis declara que: “En la crónica el juego literario usa a discreción la primera persona o narra libremente los acontecimientos como vistos y vividos desde la interioridad ajena” (“A ustedes” 13). Con una idea parecida a la de Monsiváis, Judith Sierra Caballero apunta: “...que los nuevos periodistas latinoamericanos escriben sus crónicas en primera persona, son protagonistas de las historias que describen, pero van mucho más allá que otros periodistas. Sus crónicas son confesionales” (932). Siguiendo con la misma idea, Ángeles Mateo explica: “Por otro lado, debemos destacar el profundo subjetivismo que existe en esta escritura, el autor está presente en el texto, toma partido siempre, pues no es neutral ni siquiera en la misma elección de los temas o noticias...” (31). Por su parte, Andrés Puerta Molina habla del valor del cronista: “También son conscientes de su importancia como autores; pero no para ser protagonistas, sino para aportar desde su mirada, que busca ser única y particular” (225). De manera similar, Juan Antonio García Galindo y Antonio Cuartero Naranjo explican que la característica más importante de la crónica es el punto de vista, las interpretaciones personales, los juicios dados por el cronista (5-6). Esa característica/requerimiento de la presencia de la primera persona del singular sirve para no confundir lo que es crónica y lo que no es. Con todo eso, se puede

decir que la presencia del cronista en el lugar de los hechos permite que formule juicios y puntos de vista de manera subjetiva; y que muchas veces, sus opiniones son moldeadas a través de las emociones que le despierta lo que ve.

En efecto, el lenguaje de las emociones tiene diversas interpretaciones y producciones de la cultura, de lo social.<sup>130</sup> Según Roger Bartra en “La batalla de las ideas y las emociones en América Latina” han despertado el interés de sociólogos, historiadores y antropólogos de la misma manera que alguna vez lo hicieron las estructuras de poder, clases sociales, política o parentesco. Ese auge, en los años recientes, ha propiciado el desprecio por la objetividad y el florecimiento del relativismo (132). Sociólogos y antropólogos consideran que las emociones no deberían percibirse como simples estados psicológicos, sino como prácticas culturales y sociales (Ahmed 32). Además, las emociones nacen de afuera y vienen hacia dentro (33). Por eso, grupos marginados por su raza, etnicidad, sexo podrían provocar subjetividades con “estructura sentimental”. En palabras de Raymond Williams, las subjetividades emanan del sufrimiento de los pueblos (ctdo. en Bartra137). Sobre el tema, Dierdra Reber sostiene que la mirada epistémica al afecto se hizo evidente veinte años posterior a la Guerra Fría (“La afectividad” 96). Afirma que el afecto (percepción sensorial, emoción, sentimiento) sirve como vehículo epistémico para construir representaciones

---

<sup>130</sup> En esta sección utilizaremos de manera alternada y similar, las palabras “emoción”, “sentimiento”, “afectividad” y “pasión” porque los estudiosos que presentamos utilizan esas palabras para referirse a características similares del sentir humano.

culturales (94).<sup>131</sup> Asimismo, Reber explica que los sentimientos son la nueva base para formar conocimientos y acciones políticas. Ejemplifica con el pensamiento de “siento por lo tanto soy” y remplace la idea de Descartes “pienso luego existo” (*Coming* xiv). De manera parecida, Mabel Moraña sostiene que los afectos sirven como vía representacional de lo real, lo simbólico, lo imaginario sin someterse a ninguna norma ni frontera (323). Ese afecto/sentimiento/emoción/pasión se produce a través de la experiencia directa, por eso Roselyne Rey menciona que el ser humano está sujeto a diferentes impresiones a través de la piel (5). Por tanto, es el cuerpo involucrado directamente en una situación, lo que determina una percepción, una emoción y un juicio. El ente corporal interpreta sensaciones que a su vez son un reconocimiento de las impresiones de otros entes u otros objetos (Ahmed 54). Otras veces las emociones son contagiadas: estoy avergonzada porque tú sientes vergüenza (35). Sobre los afectos en la sociedad, Jon Beasley-Murray cree que el orden social se asegura a través de hábitos y afectos, y no a través de ideologías (ix). En otras palabras, las pasiones, emociones, sentimientos, afectos pueden ser

---

<sup>131</sup> El artículo de Dierdra Reber “La afectividad epistémica: el sentimiento como conocimiento en *El secreto de sus ojos* y *La mujer sin cabeza*” aparece publicado en el libro *El lenguaje de las emociones: Afecto y cultura en América Latina* (2012), editado por Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado. El libro es importante porque ahí aparecen varios estudios críticos y teóricos de las emociones con el propósito de reinterpretar la cultura latinoamericana en varias disciplinas: el cine, la música, la literatura.

formas de concebir el mundo, analizar la cultura y cartografiar la historia de manera subjetiva, tal y como se verá en el presente estudio.<sup>132</sup>

De igual forma, Caparrós muestra en *Lacrónica* una tendencia a manifestar las emociones que siente ante las situaciones que investiga –tal tendencia permite entrever subjetividades emotivas, juicios que nacen de las emociones. Con sus sentimientos manifiesta algunas problemáticas culturales y algunas situaciones cotidianas del presente. Por ejemplo, en “Colombia: la guerrilla comunista”, Caparrós esboza sus impresiones ante los guerrilleros: “Me impresiona que estos chicos y chicas estén dispuestos a morir mañana. Me impresiona que todos ellos se estén jugando la vida todos los días desde hace tantos años...” (294). Para justificar sus impresiones, el cronista manifiesta las situaciones o cosas que las produjeron, en este caso su aseveración va conjugada con el miedo que siente un guerrillero que entrevistó: “[Jairo] –La muerte da miedo, claro, a veces da miedo. Pero si me muero así es la muerte que elegí yo, no que vienen unos paras y te sacan de tu casa y te atan y te meten bala por ahí, como

---

<sup>132</sup> Dichos sentires humanos también han sido aprovechados por cronistas del siglo XX y XXI para denotar diferentes contextos sociales y culturales de la vida actual. Por ejemplo, Judit Sierra-Rivera, en *Affective Intellectuals and the Space of Catastrophe in the Americas*, aborda sobre el miedo que Carlos Monsiváis sintió y expresó ante un evento telúrico en “Los días del terremoto”. Explica que la crónica es el resultado de las experiencias de todos sus declarantes y del miedo que se desató con el terremoto (41). Sierra-Rivera también explica sobre los sentimientos de enojo, enamoramiento y melancolía en algunas crónicas de Pedro Lemebel, por parte de los personajes y del cronista. Apunta que muchas de sus crónicas recuerdan a los desaparecidos durante la dictadura chilena y que a través de sus vidas se muestran los sentimientos de los familiares y amigos (98). Sobre el personaje “la loca”, que aparece de manera repetida en las crónicas, ésta navega en la ciudad guiada por sus deseos y emociones en relación con lo que presencia (99). Con esos ejemplos se confirma la importancia de las emociones en el género de la crónica.

a un perro” (294). Es otras palabras, Caparrós es también el sujeto epistémicamente sensitivo que ayuda a la mejor comprensión de lo que se argumenta a través de sus emociones que compagina con las de sus entrevistados.

Otro ejemplo aparece en “Lima: perfume del final”. La crónica comienza de manera dramática al enmarcarse las emociones de Caparrós ante la presencia directa de los hombres de Sendero Luminoso en medio de una selva a cien kilómetros del Cuzco:

No es bueno estar tan convencido de que te van a matar antes de media hora. Hacía muchos años que no me sucedía. Fue algo parecido al miedo, pero no era el miedo: era la desagradable sensación de que algo estaba por llegar, algo estúpido, que podría de mil maneras no haber sucedido. Yo no tenía por qué estar ahí: podía haberme quedado en Lima.... Ellos se hablaban en quecha y se reían con destellos de lata. Era obvio que no les costaría casi nada desenfundar, pegarme un par de tiros en la cabeza, sacarme lo que tuviera y tirarme al Urubamba de una patada displaciente.

(62-63)

Comprensiblemente, Caparrós experimenta una sensación desagradable ante la proximidad con los hombres de Sendero porque pudieron tomar su vida de manera súbita. Expresa su arrepentimiento de haber salido a los espacios acotados como peligrosos, pero con su experiencia logra representar la violencia de ese

presente y las restricciones de movilidad de los civiles. Después, combina su vivencia con datos duros de la actividad guerrillera: “Desde que empezó la actividad de Sendero Luminoso, en 1980, han muerto 10.000 «presuntos subversivos», 7.000 campesinos, 2.000 militares y policías y 2.200 civiles sin más definición” (70). Explica que los guerrilleros controlan aproximadamente un tercio del país, especialmente las zonas de la sierra y selva (71). Esas expresiones de temor ante situaciones guerrilleras en Colombia y en Perú permiten entender que muchos habitantes de esos países viven o vivieron en una cultura del miedo; en un *locus terribilis* donde los individuos comunes experimentan o experimentaron la pérdida de control y la incertidumbre ante el futuro. Además, esas locuciones de temor son una forma de interpretación de diferentes variantes de la violencia, de dominación y marginalidad. También son actitudes emocionales que siguen los estándares establecidos por el cronista polaco, Ryszard Kapuściński, sobre la importancia de escribir con pasión y emoción: “Yo estoy por escribir con toda pasión, con toda emoción. Los mejores textos periodísticos están hechos de pasión, de implicación personal en el tema” (ctdo. en Caparrós 373). Entonces, Caparrós hace construcciones emocionales que cimentan imaginarios colectivos y conciencia social; expresiones con profundidad psicológica que despiertan empatía y sensibilizan a los lectores.

Desde una perspectiva posmoderna, los discursos afectivos en *Lacrónica* y en los otros libros –de crónicas– de Caparrós, tienen que ver con una ruptura de

los discursos tradicionales, utilizados a conciencia por el escritor, para manifestar la cultura e interpretación de lo social. Esta postura se apoya en la opinión de Ignacio M. Sánchez Prado que menciona que "...la afectividad es una respuesta al colapso de discursos tradicionales de la modernidad occidental..." (15). De manera similar Mabel Moraña explica que: "Dentro del panorama escéptico y fluctuante de la posmodernidad,... el estudio de la afectividad enfatiza una de las líneas de fuga de la modernidad" (315). Por eso hallo que los afectos manifestados por Caparrós y por las distintas voces que aparecen en el libro, permiten una representación poco acostumbrada de distintas temáticas culturales y sociales que enriquecen la comprensión de los sucesos latinoamericanos y de otros países tan lejanos como Sri Lanka y China.

A partir de un enfoque general, el "yo" narrador en las crónicas de Caparrós es afín al "yo" utilizado por algunos periodistas estadounidenses de los años sesentas. Varios de los periodistas de esa época se distinguían porque solían violar la objetividad del reportaje. Contaban sus relatos a través de su propio lente y realidad. Por ejemplo, Joan Didion, Norman Mailer, Hunter S. Thompson y John Gregory Dunne se alimentaban de la realidad a través de datos, trabajo de campo y de documentos, pero se expresaban de manera subjetiva. Todos ellos se permitían la nota autobiográfica y expresaban una postura personal. Narraban acontecimientos de la realidad, la voz subjetiva les permitía que fungieran como jueces, testigos, peritos, acusados, acusadores y en muchas ocasiones como

protagonistas. Asimismo, la primera persona permitía que el narrador-autor explicara al lector cómo supo sobre los sucesos presentados. Debido a lo cual, la subjetividad fue usada como un medio para presentar la verdad de los sucesos porque atestiguaba la realidad que el autor vivió mientras investigaba y escribía su obra.

El “yo” cronista –Caparrós– juega un papel primordial a través de la voz en primera persona en el libro. El narrador en primera persona es común en el género de la crónica periodística actual, por ejemplo, ha sido utilizado por Juan Villoro en *8.8: El miedo en el espejo*, por Alberto Salcedo Ramos en *La eterna parranda* y por Leila Guerriero en *Los suicidas del fin del mundo*. Sin embargo, a diferencia del “yo” de Villoro, Salcedo Ramos y Guerriero, Caparrós no solamente lo utiliza en la práctica, sino que enfatiza explícitamente su importancia en la teoría. Teóricamente escribe repetidamente que el “yo” es importante y después lo exalta en la práctica con una obviedad marcada. Por ejemplo, desde una perspectiva teórica, discute sobre la importancia de este narrador subjetivo para evitar el engaño que según él trae la objetividad: “La crónica es el periodismo que sí dice yo. Que dice yo existo, yo estoy, yo no te engaño” (Caparrós 120). Otro ejemplo teórico: “Frente al truco de la prosa informativa que pretende que no haya nadie contando, que lo que cuenta es «la verdad», la primera persona se hace cargo, dice: esto es lo que yo vi, yo supe, yo pensé –y hay, por supuesto, muchas otras posibilidades” (122). Por otro lado, un ejemplo en la práctica sería el

siguiente: “Desde entonces, cada vez que me preguntan cuál fue la historia más horrible que conté en mi vida no pienso en guerras, crímenes, traiciones desiguales; lo primero que veo es la imagen de esos chicos cingaleses” (143). Por lo tanto, el énfasis al narrar en primera persona hace que Caparrós se vuelva un personaje importante en su narrativa, algo parecido a un protagonista o semiprotagonista porque es testigo de los hechos, da sus puntos de vista, narra acontecimientos a través de su mirada, expone sus sentimientos y exterioriza algunos itinerarios de su vida.

El “yo” cronista –Caparrós– aparece en todo el libro a excepción del fragmento titulado “Taco ralo” perteneciente a los tres tomos de *La voluntad* que Caparrós escribió junto a Eduardo Anguita. “Taco ralo” es un trabajo que requirió una investigación intensa por parte de sus autores, en él hay testimonios, etnografía e historia, pero no cumple con todos los requisitos requeridos para clasificarse dentro del género de la crónica ya que ni Caparrós ni Anguita estuvieron presentes en los hechos que describen. Por esa razón es comprensible que el narrador protagonista en primera persona se pierda por completo y que aparezca un narrador omnisciente que sabe todo de los personajes.

Visto desde otro ángulo, el “yo” juega con el lector de distintas maneras. A veces engaña a sabiendas de que el lector se dará cuenta. Por ejemplo, en “Kapuściński” se expresa negativamente del género de la entrevista y hace pensar que no la utilizará: “Entonces yo le dije [a Ryszard Kapuściński] que podría estar

de acuerdo en que la entrevista suele ser una solución de facilidad, trata del periodista para no tener que contar y/o pensar y limitarse a transcribir una charla” (368). Pese a tal declaración, inmediatamente después de expresarse mal de la entrevista, transcribe una que él hace al periodista Kapuściński, y que ornamenta con descripciones y opiniones; siguiendo así su propia regla de que las entrevistas deben ir acompañadas de acciones, ritmos y no ser simple transcripciones de diálogos.<sup>133</sup> Conjuntamente, aclara que en las crónicas están conformadas por una multitud de entrevistas pero que la mayoría no son presentadas como tal (389). Así pues, el papel del “yo” también tiene un papel juguetón que agrega deleite literario al libro.

Otras veces el “yo” narrador confunde al lector, le hace creer que narrará sucesos sin agregar detalles o descripciones particulares al decir: “La descripción es el patito feo de la literatura actual: su animal más despreciado” (345). O la siguiente declaración: “De hecho, las narraciones malas se hacen cargo de esta incomodidad: es más difícil encontrar una descripción en un best seller que un cerdo en Tierra Santa” (345). Después de expresarse de manera negativa de las descripciones, detalla de manera minuciosa varios sucesos. Es decir, con un juego irónico y paradójico, no solamente describe, sino que también explica la importancia de su uso: “Las descripciones no sólo se ocupan de lugares,

---

<sup>133</sup> Caparrós explica cómo deben ser las entrevistas: “Una entrevista es un texto que puede usar todo tipo de recursos, una historia que puede ser contada como cualquier otra: la pequeña crónica de una conversación, que debería incluir acciones, descripciones, antecedentes varios del entrevistado, sensaciones u opiniones del entrevistador” (391).

situaciones.... Sin esos rasgos distintivos –cómo es, cómo se mueve, cómo habla, cómo está vestido–, el personaje es puro cartón de piedra: no germina” (348).

Asimismo, de vez en cuando, el narrador engaña deliberadamente al lector no avezado para especificar que hay muchas formas de escribir y de leer libros. Por ejemplo, de manera traviesa menciona que cita a un supuesto novelista contemporáneo suyo porque ambos creen que en la actualidad hay una gran mediocridad literaria; pero en realidad, la cita aludida pertenece a un artículo titulado “Vida de pluma” que apareció en *El País* y que escribió él mismo. Dicha cita, antes de ser publicada, fue parte de un monólogo que dio Caparrós en la Cátedra Roberto Bolaño de la Universidad Diego Portales en Santiago de Chile:

“«Pero escribimos libros que sólo quieren ser leídos, que no pretenden ser sufridos, apropiados y sobre todo, no intentan cambiar la forma en que se escriben y se leen los libros», escribió un novelista argentino casi contemporáneo” (412).

Con ella, Caparrós le dice a su lector de manera indirecta que a él le interesa hacer una literatura con giros y estructura astuta. Entonces, el juego lúdico que comienza desde el título *Lacrónica* que sirve para referirse a “la crónica”, se hace extensivo en todo el libro de distintas formas.

Desde una perspectiva innovadora, en el libro compuesto de crónicas o fracciones de crónicas anteriormente publicadas, Caparrós escribe para cada una de ellas, comentarios que sirven de aclaración, interpretación y complemento. Los comentarios se encuentran ubicados al principio de las crónicas que fueron

publicadas entre los años de 1991 y 2014. Allí describe qué es el género de la crónica, cómo se escribe, el lugar marginal que ocupa ante otros géneros y da su propia receta de cómo él escribe. De igual forma, algunos de esos comentarios pueden ser vistos como una especie de prefacio que mejoran el entendimiento de las crónicas que se van a leer. Otras veces, pueden ser vistos como una suerte de epílogo porque a pesar de haber sido colocados al inicio de una crónica, recapitulan o departen sobre temas abordados en crónicas anteriores.

Esos comentarios también podrían ser una crónica dispersa a través del libro cuyos propósitos son explicar la evolución del género a través de los años y explicar cuáles son los estilos literarios que aparecen en las crónicas caparrosianas. Por ejemplo, Caparrós da un recuento del género de la crónica pasando por la de Indias, por la modernista de José Martí y Rubén Darío, por la de los años cincuenta de Gabriel García Márquez, Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska y por la de los Estados Unidos conocida como periodismo narrativo de Truman Capote, Norman Mailer, Tom Wolfe y Gay Talese. Caparrós expresa que todavía en la última década del siglo XX, en la Argentina, el género de la crónica ocupaba el último peldaño del periodismo a pesar de ser heredero de las crónicas magistrales de Domingo Faustino Sarmiento, José Hernández, Miguel Cané, Roberto Payró, Roberto Arlt y de las variaciones del género escritas por Rodolfo Walsh y Tomás Eloy Martínez (44-45). En cuanto a su estilo literario, apunta que para escribir buenas crónicas es necesario imitar a los grandes

escritores del periodismo narrativo. Él elige seguir a Tomás Eloy Martínez, Rodolfo Walsh, Truman Capote y Manuel Vicent (18). Entonces, la suma de todas esas estrategias y categorías expresadas por el autor pueden ser entendidas como la suma de las diversas experimentaciones utilizadas en el libro.

*Lacrónica* describe lugares marginales, poblaciones residuales con altas prácticas de criminalización, inseguridad, racismo, violencia, pobreza. El ver esos lugares y sus habitantes de manera directa, permiten que el cronista sienta dolor, miedo, repugnancia, horror, melancolía y otras emociones. Esas emociones se vuelven una manera de manifestar la presencia de la sociedad y no solamente una autopresencia. Las emociones del yo cronista (del yo intelectual) permiten manifestar su autoridad sobre sus conocimientos e ideologías en torno a representaciones de espacios sociales. Sus emociones articulan diversos cuadrantes culturales de Latinoamérica y de otros espacios distantes con clave autobiográfica. Reflejan diversos problemas sociales de maneras no canónicas, que se alejan de los discursos hegemónicos, porque los afectos expresados por Caparrós tienen la capacidad de afectar a los lectores más sensibles. Pero no solamente las emociones de Caparrós, sino todas las voces de los entrevistados permiten bosquejar diferentes sociedades, delinear diversos colectivos con diversas situaciones y participaciones. Por lo tanto, sería insuficiente estudiar solamente lo que les pasa a los personajes de *Lacrónica*, y dejar de lado su mente, sus afectos, sus emociones, sus sentimientos, sus pasiones. Por otro lado, en este

libro, Caparrós despliega su destreza literaria al utilizar: nudos dramáticos, humor, situaciones intensas, diálogos, descubrimientos asombrosos, revelaciones súbitas, análisis cerebrales, ambientes diversos y se presenta a sí mismo como un narrador impetuoso, lúdico y sensible.

## **Conclusiones finales**

Al final de esta trayectoria analítica, concluyo que los 12 libros de crónicas, aquí analizados, están elaborados de manera intelectual y experimental y que a veces es difícil identificar si lo que se lee es una crónica, un perfil, un reportaje, una entrevista matizada, un testimonio o mezclas de otros géneros. Esta experimentación se da porque las fronteras del género cronístico han sido borradas para dar paso a lo impredecible y al desdoblamiento de líneas de pensamientos y técnicas desiguales que rompen visones totalizadoras de una sola verdad social y cultural. Además, cada cronista, aquí examinado, utiliza diferentes estrategias para narrar sus realidades. Las plumas de Alberto Salcedo Ramos, Juan Villoro y Martín Caparrós tienen disímiles matices estilísticos, es como si se compararan las plumas de Rubén Darío, Amado Nervo y Leopoldo Lugones, quienes narraron de manera distinta los acontecimientos sobresalientes ocurridos en sus respectivos países durante el siglo XIX. Así, los cronistas analizados

representan sus propios mundos de acción con distintos artilugios literarios y estilísticos.

Específicamente de Salcedo Ramos concluyo que enfatiza los sentimientos de sus personajes y los entrelaza como si fueran cuentos o novelas dramáticas. Ese énfasis a los sentimientos de los personajes-personas, destaca y hace diferente la escritura del cronista sobre la de otros autores. Esto es, las emociones van siempre ligadas con nombres específicos que son fáciles de identificar en la vida real. Además, el autor compone crónicas recurriendo a testimonios y declaraciones que utiliza como pruebas de que está narrando realidades bien investigadas. Se preocupa por representar la memoria privada de manera pública con el propósito de trazar mapas culturales de forma racional que despiertan nuevas sensibilidades. Con todo eso, deduzco que Salcedo Ramos utiliza diversos recursos literarios que tienen un distintivo posmoderno y epistemológico para narrar eventos y personas de manera efectiva. Por ejemplo, del libro *De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho y otras crónicas* (1999), se encontró que el autor representa la identidad de Colombia a través de varias crónicas donde intercala un “yo” subjetivo, un álter ego y una serie de testimonios de otras personas. Después, en *El oro y la oscuridad. La vida trágica de Kid Pambelé* (2012), el autor retrata la vida del boxeador Antonio Cervantes, campeón mundial de la división Walter junior, y analiza la realidad de los afrodescendientes colombianos. De ese libro se halló que el cronista salta de

categorías genéricas que podrían catalogarse entre la novela de no ficción, el perfil y la crónica. Respecto a *Botellas de naufrago* (2015), se concluyó que el autor presenta una organización ecléctica que incluye minicrónicas, miniensayos y columnas de opinión que representan a Colombia desde diversos ámbitos culturales. Además, se demostró que el autor enriquece el libro con recursos poéticos que erotizan el lenguaje utilizado. Posteriormente, del estudio de *Los ángeles de Lupe Pintor* (2015), resultó que Salcedo Ramos compone sus crónicas auxiliándose del testimonio y del relato de vida y por medio de ellos da a conocer mecanismos culturales, sociales y políticos de Colombia y de otros países latinoamericanos. De manera general, concluyo que Salcedo Ramos es un escritor de crónicas que apela a las emociones de los lectores al caracterizar retratos de facetas desconocidas de personas famosas, pero también de personas que componen las sociedades marginalizadas.

Desde otro ángulo, Villoro se enfoca en narrar de manera artística y estética, pero también pone atención en expresar opiniones sobre los hechos y sucesos que le dijeron, que vio y que conjuga con situaciones autobiográficas. Sin embargo, a veces es notoria la inclusión de eventos o situaciones inventadas. Esas invenciones no alteran los eventos centrales que pertenecen a las esferas de la realidad. Por tal motivo, concluyo que la escritura cronística de Villoro se distingue, sobre muchas otras, por tener acentos ficticios que pueden clasificarse como “ficción de hechos”, y de esa manera transgrede la idea equivocada de que

la crónica es un género menor.<sup>134</sup> Por ejemplo, se encontró que *Palmeras de la brisa rápida* (1989) es una crónica de viajes que admite en su constitución narrativa algunas características de la novela. En el libro aparecen varios miembros de la familia de Villoro representados como personajes novelescos que añaden drama, pero que no necesariamente mejoran el entendimiento central de la crónica. El libro describe situaciones, personas y lugares de la península de Yucatán de manera profunda. Posteriormente, en *Los once de la tribu* (1995), Villoro hace uso de un “yo subjetivo”, de un “yo autobiográfico” y de entrevistas para componer crónicas que representan lo popular, lo masivo y la cultura de la ciudad de México. Después, del estudio de *Dios es redondo* (2006), resultó que el autor escribe crónicas deportivas que a veces se vuelven ensayos. Mediante esas dos vertientes literarias, se hacen descripciones de ciudades, personas y jugadores de diversos países. Todas esas narraciones deportivas están adornadas con recursos retóricos poéticos que intensifican la mirada de lo cotidiano a través de los sentidos que despierta la palabra. El estudio de *8.8: el miedo en el espejo*, resalta la mezcla de diversas características relativas a las novelas o a los cuentos. Ahí, el autor exagera la realidad con toques de ficción al utilizar premoniciones y supersticiones para organizar la realidad de un terremoto. Las personas de la vida real se ficcionalizan, y paradójicamente a través de los personajes de ficción se expresan ideas filosóficas y morales. De manera general, con esos cuatro libros,

---

<sup>134</sup> En gran parte del siglo XX la crónica fue considerada como género menor por tener las confluencias del periodismo y la literatura al mismo tiempo.

concluyo que Villoro usa fragmentaciones narrativas que oscilan entre ensayos, testimonios, cuentos y características de la novela en sus crónicas.

Conjuntamente, utiliza voces colectivas y personales para narrar hechos histórico-sociales. Por esta razón, las formas posmodernas que existen en los libros de Villoro son útiles para mostrar realidades de una manera autobiográfica, con agregados de la ficción, con estudios concretos especializados, con recursos poéticos.

Las crónicas de Caparrós reproducen espacios, actores y situaciones de la Argentina contemporánea y de otros países haciendo uso de subjetividades, fragmentaciones narrativas y roturas temporales. Esas crónicas se distinguen, sobre otras, porque tienen características etnográficas marcadas ya que el autor primero realiza trabajo de campo y posteriormente registra comportamientos sociales importantes tales como: tradiciones, creencias, culturas, sistemas de gobierno, etc. También es, Caparrós, quien mejor se enfoca en los estudios de países no latinoamericanos y en su propio país, la Argentina. Por eso, del análisis de *Larga distancia* (1992) se encontró que el cronista mezcla diferentes géneros literarios que fluctúan entre crónicas, crónicas putativas, crónicas con ficción y cuentos que pueden tener la función de no cansar la atención de los lectores al amortizar la difusión de datos e información. Esto es, la realidad aparece a manera de escalafón para describir sitios disímiles geográficamente como Pekín, Shanghái, Port-au-Prince, Madrid, Lima y otros. En lo que respecta a *Boquita*

(2004), se halló que el libro podría catalogarse como un código mayúsculo que describe la cultura, la identidad y la tradición que gira alrededor del Club Atlético Boca Junior y del estadio *La Bombonera* en Buenos Aires. Se halló que el libro puede ser leído como un reconocimiento a los hinchas del equipo bonaerense. En cuanto a su forma literaria, *Boquita* es una crónica compuesta con historia-oral-mítica y canciones interpretadas por los hinchas. Después, del estudio de *El interior* (2006), se dedujo que es una crónica de viaje que tiene descripciones y datos etnográficos importantes ya que describe riquezas socioculturales de la Argentina contemporánea. Se discurrió que la crónica es compleja y experimental porque añade poemas e incorpora técnicas del cuento al agregar digresiones. Posteriormente, de la investigación de *Lacrónica* (2015), se halló que es un libro que registra situaciones de la vida real de manera no canónica y posmoderna a través de las emociones personales de Caparrós y de los personajes. En otras palabras, las emociones manifestadas por el “yo cronista” y los personajes permiten interpretaciones y producciones de lo cultural y social de varios países en el mundo.

En relación a los resultados de la subjetividad, encuentro que existen importantes variaciones entre Salcedo Ramos, Villoro y Caparrós que tienen raíces en ideas intrínsecas posmodernas. Primeramente, hay que recordar que una parte esencial de la crónica es la subjetividad del autor, y cuyo proceso del “yo” puede estudiarse como individualismo colectivo que representa hechos sociales,

idiosincrasias, ideas y culturas. También representa una resistencia a procesos hegemónicos de las sociedades contemporáneas. En ese sentido, las crónicas exponen sitios y eventos por el filtro de cada escritor, y así, van en contra de retóricas establecidas por los medios de comunicación. Aun así, sus relativismos generan conocimientos provenientes de pensamientos privados diferentes. Esas miradas limitadas, parciales, que nacen a través de las voces de los cronistas no se cimentan como verdades absolutas, sino como verdades personales que reconstruyen situaciones ajenas a ellos.

Salcedo Ramos hace uso de un “yo”, de un álter ego (a través del personaje “el periodista”) y de un narrador omnisciente que manifiesta los pensamientos del “yo” y del “periodista”. Para enfatizar aun más la relatividad del suceso, a veces, el narrador critica y juzga al “periodista”. Por lo tanto, Salcedo Ramos fragmenta o multiplica el relato gracias a un “yo” explícito, a un álter ego y a un narrador implícito que expresan sus sentimientos y opiniones del presente colombiano y otros países por medio de perspectivas discordantes.

Respecto al “yo” de Villoro, éste expresa sus perspectivas, sus ímpetus y sus reflexiones de lo que ha visto y vivido. El objetivo de ese “yo” es que el lector conozca la identidad y situaciones de los personajes, por eso se da la facultad de interpretar, criticar y opinar. Aunado a ese “yo” común en las crónicas periodísticas, aparece un “yo autobiográfico” y de esa manera, el cronista compone crónicas posmodernas al tener organizaciones descentralizadas. El “yo

autobiográfico” educa y rehace los modos de las masas sociales a través de sí mismo, pero algunas veces no existe una relación directa entre el yo autobiográfico y las situaciones de la crónicas. Así pues, ese yo, a veces tiene solamente funciones literarias que brindan armonía entre diversos estilos e imágenes.

Desde otro enfoque, el “yo” de Caparrós es una figura que emite juicios y opiniones de lo que ve, lo que le dicen y de lo que siente. Ese “yo” expresa sentimientos nacidos de prácticas culturales y sociales como violencia y/o marginaciones de raza y etnicidad. De esa manera, el “yo” sentimentalista permite analizar y concebir la Argentina y situaciones del presente de manera humanizada. En otras palabras, él mismo Caparrós se concibe como sujeto epistémico que ayuda a que los argumentos de otros personajes sean entendidos a través de las emociones del “yo”. Así, los discursos afectivos y no afectivos del “yo Caparrós” tienen que ver con una ruptura de las manifestaciones canónicas de la sociedad y su cultura que usualmente no hace uso de los sentimientos como forma privilegiada de conocimiento.

Sin embargo, en las crónicas analizadas no sólo importa la manera en cómo se escribieron, sino también la capacidad de transmitir la memoria privada y pública de la sociedad contemporánea. Importa la capacidad de los cronistas de recopilar testimonios para dejar vestigio de lo ocurrido. Por esas razones, Salcedo Ramos, Villoro y Caparrós se preocupan por delinear la cultura y a su vez mejorar

los principios de la escritura cronística. De esa manera, sus crónicas han logrado tener una importancia en las letras contemporáneas desde enfoques literarios, históricos, testimoniales, culturales y sociales. En consecuencia, esas crónicas pueden considerarse arte que no pierde su valor ya que no dependen de temas específicos para ser actuales. Por el contrario, su valor artístico que construyen con la esencia de diversos géneros y con discursos antagónicos, les permite transgredir jerarquías y características fijas.

Desde otra mirada, esta tesis adolece de estudios enfocados en la crónica audiovisual y radial (en podcast), y se enfoca solamente en la escrita. Ese tipo de estudio, televisivo y radial, es conveniente porque la crónica ha evolucionado hasta el punto que en la actualidad no solamente se puede encontrar de manera escrita. Por ejemplo, *Caracol Televisión* en Colombia y *Univisión* en Estados Unidos son televisoras que tienen series de crónicas para sus televidentes. En ellas se describen hechos de la vida cotidiana desde perspectivas sociales, culturales, políticas, económicas, etc. Existe también el proyecto de *Radio Ambulante*, un podcast producido por el escritor Daniel Alarcón en Estados Unidos, que lleva la crónica a la radio. Referente a la crónica televisada a diferencia de la escrita, no es solamente importante el uso del símil, la personificación, la metáfora, sino también el lenguaje producido por sonidos, ambientes, silencios, ritmos e imágenes. Por eso juzgo que sería importante analizar luces, vestuarios, tonos y ambientaciones que se utilizan en las crónicas creadas por medios tecnológicos

con el propósito de determinar cuáles son las mejores representaciones de las situaciones de la vida real. También sería interesante analizar, en el futuro, los vínculos de la crónica y la tecnología que van desde la simulación, producción y circulación hasta la reproductividad con el propósito de adquirir erudición de esos enlaces. Esta clase de estudios serían muy valiosos porque ahora estamos en una época inmersa en el internet y la tecnología que ayuda a crear nuevas formas de representaciones artísticas que se deben identificar y estudiar, ya que los nuevos narradores de crónicas televisivas/radiales tienen que utilizar diferentes lenguajes. Así, la crónica podría llegar a un gran número de personas con diferentes formas de representación artísticas y rompería la tesis de Carlos Monsiváis que dice: “¿Quién publica para los que no leen?” (*A ustedes* 47). Además, considero importante este tipo de estudio porque la crónica televisada o radial implica controlar los medios de comunicación más importantes desde perspectivas económicas y políticas. Con todo eso, la crónica actual debe catalogarse entre los géneros más completos y complejos porque se auxilia de la literatura, el periodismo, la música, las imágenes, el sonido, etc. Tiene todas las libertades que desee utilizar el autor. Por lo tanto, considero que este género seguirá evolucionando y modificándose a través del tiempo. Encontrará nuevos ángulos para retratar sociedades y sus situaciones, y de ahí la importancia de su estudio.

Finalmente, esta disertación tiene una aplicación práctica e importante dentro de los estudios latinoamericanos porque ejemplifica cómo las crónicas de

Salcedo Ramos, Villoro y Caparrós son literatura insubordinada al hacer uso de diversas estrategias literarias; demuestra como las obras de estos escritores están redactadas con una efervescencia posmoderna al combinar géneros literarios, discursos temáticos, retorcimientos estilísticos y tiempos fragmentados con el propósito de representar la realidad latinoamericana actual. Por ejemplo, se encontraron crónicas compuestas con características extraídas de la novela, el cuento, la entrevista, el teatro, el ensayo, la autobiografía, el perfil, el testimonio, el relato de vida y otros. Por ello, con este estudio busco disminuir, indirectamente, apatías que se tiene a este género por parte de algunos estudiosos de la literatura y del periodismo.<sup>135</sup> Si la crónica del siglo XX y XXI logra entrar en el canon literario y/o periodístico, se podrán preservar conocimientos históricos, etnográficos, culturales y literarios, de la misma manera que se han preservado y estudiado las crónicas de Indias. Por eso, ejemplifico detalladamente cómo ésta es una literatura intelectual que narra situaciones, eventos y personas sacadas de la no ficción latinoamericana. Con este estudio, promuevo conocimientos que han sido, casi siempre, relegados de/en las universidades del continente americano. La aplicación práctica en mi disertación radica en enfatizar indirectamente la importancia del estudio del género de la crónica para conservar conocimientos desde ámbitos políticos, culturales, económicos y sociológicos del presente y del pasado reciente latinoamericano. Es decir, promuevo el estudio

---

<sup>135</sup> Entiendo que la apatía hacia este género queda evidenciado al haber pocos académicos interesados en su estudio.

cronístico, en la actualidad, para que en el futuro se le dé importancia a este género. Esta aplicación de estudiar el género de la crónica en el canon literario y periodístico es requerida porque actualmente no hay suficientes académicos que se interesan en su análisis. Además, como la esencia de la crónica es comunicar diversos aspectos sociales, en consecuencia, su estudio motiva el mejoramiento y el desarrollo de cambios en sociedades, pensamientos culturales, patrones de vida, métodos de trabajo, etc. Como resultado, este género tiene una efectividad y activismo natural e intrínseco ya que promueve el progreso social a partir de su estudio concienzudo.

## Obras citadas

- Acuña Delgado, Ángel, y Guillermo Acuña Gómez. “Mitos, ritos, identidad y alteridad en un estadio de fútbol”. *Revista de dialectología y tradiciones populares*, vol. 72, no. 2, 2017, pp. 505–526.
- Agamben, Giorgio. *What is an Apparatus?*, traducido por David Kishik y Stefan Padetella, Stanford UP, 2009.
- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*, traducido por Cecilia Olivares Mansuy, Programa Universitario de Estudios de Género, 2015.
- Aínsa, Fernando. *Espacios del imaginario latinoamericano: propuestas de geopoética*. Arte y Literatura, 2002.
- Albaceres, Pablo. “Fútbol y patria: el fútbol y (la invención de) las narrativas nacionales en la Argentina del siglo XX”. *Papeles CEIC*, vol. 2006, no.1, Sep. 2006, pp. 1-18.
- Albuquerque-García, Luis. “El ‘relato de viajes’: hitos y formas en la evolución del género”. *Revista de literatura*, vol. 73, no. 145, 2011, pp. 15–34.
- . “Los ‘libros de viaje’ como género literario”. *Estudios sobre literatura de viajes*. Editado por Manuel Lucerna Giraldo y Juan Pimentel, CSIC, 2006.
- Alfaro Porras, Arianna. *The Representation of the Modern Mexican Nation in Contemporary Mexican Chronicles*. California Riverside UP, 2011.
- Alonso, Mercedes. “Historia de una institucionalización: la crónica-testimonio modelo, 1970-2005”. *Textos híbridos*, vol. 2, no.2, 2012, pp. 1-17.

- Althusser, Luis. "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)". *Lenin and Philosophy and Other Essay*, traducido por Ben Brewster, NLB, 1971, pp. 142-47.
- Alvarez-Pedrosa, Fernando. *La crónica en el diario Marca antes y después de internet. Análisis de la cobertura de la selección española de fútbol (1984-2008)*. U CEU Cardenal Herrera, 2017.
- Añón, Valeria. "Crónica urbana, subjetividades y representación: a propósito de los rituales del caos de Carlos Monsiváis". *Question*, vol. 1, no. 23, 2009, pp. 1-7.
- Arana Bustamante, Luis. "Narración y perspectiva etnográfica en un fragmento de la Nueva Corónica". *Anthropologica*, vol. 29, no. 29, 2011, pp. 31-51.
- Ardila, Clemencia. "De la realidad a la ficción, de la literatura al periodismo". *Revista co-herencia*, vol.12, no.22, Ene. 2015, pp. 227-248.
- Arroyo Almaraz, Isidoro, y Francisco García García. "El léxico deportivo de las crónicas periodísticas del Mundial de fútbol 2010 ganado por España en el Poema de Mío Cid". *Historia y comunicación social*, vol. 17, 2013, pp. 317-341.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verba*. Siglo XXI, 1977.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. Madrid, 2004.
- Baldovinos, Ricardo R. "Por una filosofía del hecho menudo: Ambrogio y la crónica modernista". *Realidad*, no. 126, 2017, pp. 583-611.

- Barela, Liliana, et al. *Algunos apuntes sobre historia oral*. Patrimonio e Instituto Histórico, 2009.
- Barnet, Miguel. “La novela testimonio: socio-literatura”. *Unión*, no. 4, 1969, pp. 99-122.
- Barrera-Enderle, Víctor. “Modernidad literaria y discurso ensayístico en los *Retratos reales e imaginarios* de Alfonso Reyes”. *Artes del ensayo: revista internacional sobre el ensayo hispánico*, no. 2, 2018, pp. 140-56.
- Barrios-González, Boris. *Testimonio penal*. Editorial jurídica Aucón, 2005.
- Bartra, Roger. “La batalla de las ideas y de las emociones”. Moraña y Sánchez Prado, *El lenguaje*, pp-29-30.
- Baudrillard, Jean. “El éxtasis de la comunicación”. Foster, Kairos, pp. 187-98.
- . *Mass, Identity Architecture*. Academy Press, 2003.
- Beasley-Murray, Jon. *Posthegemony: Political Theory and Latin America*. Minnesota UP, 2010.
- Beauchesne, Kim. “Resonancias coloniales: ‘El Interior’, de Martín Caparrós, y la exploración contemporánea de la Argentina marginada”. *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. 35, no. 3, 2011, pp. 467–490.
- Bédarida, François. “Definición, método y práctica de la historia del tiempo Presente”. *Cuadernos de historia contemporánea*, vol. 20, no. 20, 1998, pp. 19-27.

- Bellver, Pilar. “‘Un país casi extranjero’: nación, civilización y frontera en las crónicas de viaje de Manuel Payno”. *Hispanic Research Journal*, vol. 15, no. 4, 2014, pp. 302–317.
- Bencomo, Anadeli. *Voces y voceros de la megalópolis: la crónica periodista-literaria en México (1968--1990)*. U of Pittsburgh, Ann Arbor, 1999, *ProQuest Dissertations & Theses Global*, <https://search-proquest.com.ezproxy.lib.ou.edu/docview/304519861?accountid=12964>.
- Bernal Rodríguez, Manuel. *La crónica periodística: tres aproximaciones a su estudio*. Padilla Libros, 1997.
- Bertranou, Eleonora. “Una lectura socio-histórica del cuento ‘Esa mujer’ de Rodolfo Walsh”. *Hispanic Journal*, vol. 30, no. 1/2, 2009, pp. 231–238.
- Beverley, John. “Anatomía del testimonio”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 13, no. 25, 1987, pp. 7–16.
- . *Testimonio: On The Politics of Truth*. U of Minnesota P, 2004.
- . “Testimonio, Subalternity, and Narrative Authority”. *A companion to Latin American Literature and Culture*, editado por Sara Castro-Klaren, Blackwell Publishing, 2008, 571-583.
- Bioy Casares, Adolfo. “Acerca del cuento y la novela”. Zavala, *Teorías del cuento*, pp. 41-47.
- Blackmer Reyes, Kathryn, y Julia E. Curry Rodriguez. “Testimonio: Origin,

- Terms and Resources”. *Equity & Excellence in Education*, vol. 45, no. 3, 2012, pp. 525–538.
- Blanco, Fernando A., y Juan Poblete, editores. *Desdén al infortunio: sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Cuarto propio, 2010.
- Bonano, Mariana. “Tendencias del periodismo narrativo actual. Las nuevas formas de contar historias en revistas y cronistas latinoamericanos de hoy”. *Questión*, vol. 1, no. 41, Jul. 2014. pp. 40-50.
- Borges, Jorge Luis. “Fundación mítica de Buenos Aires”. *Litoral*, no. 243, 2007, pp. 42.
- Borri, Claudia. “Terremoti in Cile. Storia e immaginazione intorno ad un evento apocalittico”. *Altre Modernità: rivista di studi letterati e culturali*, no. 1, 2013, pp. 128-143.
- Bosch, Juan. “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”. Zavala, *Teorías del cuento*, pp. 252-81.
- Cachán, Roberto, y Oscar Fernández. “Deporte o religión: un análisis antropológico del fútbol como fenómeno religioso”. *Apunts*, vol. 52, no. 1, 1998, pp. 10-14.
- Camacho-Eastman, Alberto. “Violencia urbana en América Latina y el Caribe: dimensiones, explicaciones, acciones”. Rotker, *Ciudadanías del miedo*, pp. 39-54.

- Caparrós, Martín. *Boquita*. Booket, 2012.
- . “Contra los cronistas”. Jaramillo Agudelo, *Antología de crónica*, pp. 613-615.
- . *El interior*. Malpaso, 2014.
- . *Lacrónica*. Planeta, 2015.
- . *La guerra moderna*. Grupo editorial Norma, 1999.
- . *Larga distancia*. Booket, 1992.
- . “Por la crónica”. Jaramillo Agudelo, *Antología de crónica*, pp. 607-612.
- Caro-Samada, María del. “El uso de la autobiografía de infancia como recurso para la investigación en educación”. *Revista española de pedagogía*, vol. 71, no. 256, 2013, pp. 509–523.
- Carrión, Fernando, y María José Rodríguez. “La polisemia del fútbol”.
- Carrión, *Luchas urbanas*, pp. 1-25.
- . editores. *Luchas urbanas alrededor del fútbol*, 5ta. Avenida Editores, 2014.
- Carrión, Jorge. editor. *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. Anagrama, 2012.
- . “El mundo nuevo”. Carrión, *Mejor que ficción*, pp. 31-37.
- . “Las facetas del otro”. Carrión, *Mejor que ficción*, pp.16-20.
- . “No es un género. Es un debate”. Carrión, *Mejor que ficción*. pp. 16-20.
- . “Mejor que real”. Carrión, *Mejor que ficción*, pp.13-43.
- Cartagena-Núñez, Catalina. “Marcos narrativos y emergentes contra-narrativos de la violencia en Colombia”. *Revista humanidades*, vol. 5, no. 1, 2015, pp.

1-13.

Castelo Blasco, Carmen, et al. *Análisis e interpretación de la columna de opinión en la obra periodística del Murciano José García Martínez*. U. de Murcia, 2015.

Casullo, Nicolas, compilador. *El debate modernidad – posmodernidad*. Retórica ediciones. 2004.

Cerda Montes de Oca, Susana. “Perspectivas quijotescas en la crónica urbana actual”. *Colindancias*, no. 6, 2015, pp. 101-116.

Chaves-Martín, Miguel Ángel. “El viaje y sus relatos: una aproximación a la construcción de la imagen de la ciudad histórica”. *La revista icono 14*, vol. 10, no. 2, 2012, pp. 57–83.

Checa Montúfar, Fernando. “Pedro Lemebel: revelación y rebelión en sus crónicas desde el margen”. *Palabra Clave*, vol. 19, no. 1, Mar. 2016, pp. 156-184.

Chehin, Ana María. “Las minas quiebrapatatas: la crónica ‘un país de mutilados’ de Alberto Salcedo Ramos”. *Pilquen sección ciencias sociales*, vol. 17, no. 2, 2014, pp. 1–7.

---. “Rancho, plomo y candela: crónica y ficción en *Salsa y control* de José Roberto Duque”. *Catedral tomada: revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 3, no. 4, 2015, pp. 77–88.

Cimadevilla, Pilar Maria y Laura Juárez. “Entre el fotoperiodismo y la imagen

- aurática: crónica y fotografía en el viaje a España de Roberto Arlt”. *Aletria: revista de estudios de literatura*, vol. 24, no. 2, 2014, pp. 203–220.
- Collins, Michael. “‘Ali Even Motivates the Dead’: The Pursuit of Sovereignty in Norman Mailer’s *The Fight*”. *PMLA*, vol. 128, no. 2, Mar. 2013, pp. 322-336.
- Córdoba-Azcárate, Matilde. “Antropología ‘a coste cero’ pero antropología todavía. Presentación del volumen monográfico: antropología, globalización y prácticas etnográficas”. *Revista de antropología social*, vol. 21, no. 1, Dec. 2012, pp. 9-22.
- Cornejo, Marcela, et al. “La investigación con relatos de vida: pistas y opciones del diseño metodológico”. *Psykhé*, vol. 17, no. 1, 2008, pp. 29-39.
- Corona, Ignacio. “Periodismo, sociedad civil y discurso contestatario en *Los Periodistas* de Vicente Leñero”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 4, no.1, 2000, pp. 23–42.
- . Beth E. Jörgensen, et al., editores. *The contemporary Mexican Chronicle: Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. State UP of New York, 2002.
- Correa-Díaz, Luis. “Un cuento histórico colombiano / colombino: ‘Tierra...!’ de Pedro Gómez Valderrama”. *Hispanic Journal*, vol. 17, no. 2, 1996, pp. 309-327.

- Correa Soto, Carlos Mario y Liliana Mondragón. “Bajo el acecho de Cronos”.  
*Palabra clave*, vol.18, no. 1, Mar. 2015, pp. 184-211.
- Cubillos Poblete, Marcela. “Transitando entre historia y literatura: recuperar la pasión por el pasado y *el laberinto de la soledad*”. *Logos: revista de lingüística*, no. 17, 2007, pp. 106-15.
- Cuesta Bustillo, Josefina. “Memoria e historia. Un estado de la cuestión”. *Revista ayer*, vol. 1, no. 32, 1998, pp. 1-241.
- Cuardic, Garcia D. *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. Publibook, 2012.
- . “El flâneur y la flanerie en las crónicas modernistas latinoamericanas: Julián del Casal, Amado Nervo, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera y Arturo Ambrogi”. *Filología y lingüística*, vol. 36, no. 2, 2010, pp. 59-86.
- . “La retórica del desastre natural en dos crónicas de José Martí: *El terremoto de y Charleston Nueva York bajo nieve*”. *Intercambio*, vol. 6, no.7, 2009, pp.189-206.
- Daniels, Anthony. “Boxing with Mailer”. *New Criterion*, vol. 27, no. 7, 2009, pp. 76–80.
- Del Barco, Oscar. “La ilusión posmoderna”. *El debate modernidad – Posmodernidad*, Casullo, Retórica ediciones, pp. 193-200.
- Díaz-Sánchez, Eugenia Ma. “¿Qué es el posmodernismo?”. *Asociación española de estudios anglo-americanos*, vol.12, no.2, 1991, pp. 61-162.

- Douzou, Laurent. “Biografía y relato de vida”. *Historia, antropología y fuentes orales*, no. 43, 2010, pp. 171–177.
- Egan, Linda. “El referente real relegado: fantasía y ficción en Carlos Monsiváis, cuentista”. *Romance Notes*, vol. 48, no. 2, 2008, pp. 215–225.
- Enriquez, Eugène. “El relato de vida: interfaz entre intimidad y vida colectiva”. *Perfiles latinoamericanos*, vol. 10, no. 21, 2002, pp. 35–47.
- Ethel, Carolina. “Notas de un encuentro de cronistas: las crónicas amenazan con reconquistar lectores”. *Chasqui: revista latinoamericana de comunicación*, no. 103, Sep. 2008, pp. 38-43.
- Fábregas, Andrés. “El fútbol en Chiapas (México): ¿un símbolo de identidad?”. *Revista de dialectología y tradiciones populares*, vol. 61, no. 2, 2006, pp. 145-161.
- Fariña, Ayelén. “Narraciones orales y subjetividad: ¿Epistemologías Alternativas?”. *La trama de la comunicación*, vol. 15, no. 1, 2011, pp.83-96.
- Fernández Jiménez, Antonio, et al. *El periodismo literario de Jaime Campmany*. U de Murcia, 2017.
- Ferreiro, Juan Pablo. “‘Ni la muerte nos va a separar, desde el cielo te voy a alentar’: apuntes de identidad y fútbol en Jujuy”. *Futbologías. Fútbol, identidad y violencia en América Latina*, editado por Pablo Alabarces, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2003, pp. 57-74.

- Fleta Monzón, David, et al. *Periodismo mágico*. UA de Barcelona, 2015.
- Florio, Sabina, y Blaconá, Cynthia. “Autobiografía y subjetividad: aproximaciones a las obras de Martha Greiner, Laura Rippa y Carolina Montano”. *Páginas (Rosario): revista digital de la escuela de historia*, vol. 5, no. 8, 2013, pp. 77–95.
- Foster, Hal, editor. *La posmodernidad*. Kairós, 2015.
- Franco, Jean. “Residuales y emergentes: Carlos Monsiváis y Raymond Williams”. *El arte de la ironía Carlos Monsiváis ante la crítica*, editado por Mabel Moroña e Ignacio Sánchez Prado, Biblioteca Era, 2007, pp.1-445.
- Frigerio, Alejandro. “San La Muerte en Argentina: usos heterogéneos y apropiaciones del ‘más justo de los santos’”. *La Santa Muerte, espacios, cultos y devociones*, editado por Alberto Hernández, El colegio de la Frontera Norte, 2016, pp. 253-274.
- Gárate, Miriam. “Réplicas y reflejos en una crónica de Juan Villoro: Acerca de 8.8 el miedo en el espejo”. *Cuadernos de literatura*, vol. 20, no. 40, 2016, pp. 557–582.
- García-Cames, David. “‘Nadie escuchó los llantos’: fútbol, crónica y represión en la novela negra hispánica del XXI”. *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, vol. 4, no. 1, 2016, pp. 39–62.
- García Galindo, Juan, y Antonio Cuartero Naranjo. “La crónica en el

- periodismo narrativo en español”. *Revista famecos: mídia, cultura e tecnologia*, vol. 23, no. 1, Oct. 2016, pp. 1-16.
- García Núñez, Luis. “Breve ensayo sobre el ensayo”. *Chasqui*, no. 46, 2015, pp. 91.
- Gentic, Tania. *The everyday Atlantic: Time, Knowledge, and Subjectivity in the Twentieth-Century Iberian and Latin American Newspaper Chronicle*. State U of New York Press, 2013.
- Giaccaglia, Mirta A., et al. “Discurso, subjetividad y filosofía práctica”. *Ciencia, docencia y tecnología*, vol. 22, no. 42, May 2011, pp. 71–106.
- Golsan, Katherine. “The Beholder as Flâneur: Structures of Perception in Baudelaire and Manet”. *French Forum*, vol. 21, no. 2, 1996, pp. 165–186.
- Góngora, María Eugenia. “El ensayo y la investigación en humanidades”. *Revista chilena de literatura*, no. 84, Fall 2013, pp. 121-128.
- González-Pérez, Aníbal. *Máquinas del tiempo: temporalidad y narratividad en la crónica modernista*. Yale UP, 1982.
- Geen, Nancy. “Classe et ethnicité, des catégories caduques de l’histoire sociale?”. *Les formes de l’expérience. Une autre histoire sociale*, editado por Bernard Lepetit, A Michel, 1995, pp. 165-186.
- Geertz, Clifford. *Works and Lives*. Stanford UP, 1988.
- Grijelmo, A. *El estilo del periodista*. Taurus. 1997.
- Guerrero-Cabrera. “Gay Talese: reportero extraordinario para hombres

- ordinarios”. *Revista jangwa pana*, vol. 15, no. 2, Jul. 2016, pp. 212-222.
- Guerriero, Leila. *Los suicidas del fin del mundo*. Tusquets, 2005.
- Gusdorf, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía”. *Suplement Authropos*, vol. 1, no. 29, 1991, pp. 1-17.
- Gutiérrez, José Ismael. *Manuel Gutiérrez Nájera y sus cuentos: de la crónica periodística al relato de ficción*. Peter Lang, 1999.
- Guzmán Rubio, Federico. “Tipología del relato de viajes en la literatura hispanoamericana: definiciones y desarrollo”. *Revista de literatura*, vol. 73, no. 145, 2011, pp. 111–130.
- Habermas, Jürgen. “La modernidad, un proyecto incompleto”. Foster, *La posmodernidad*, pp. 19-36.
- Hal Foster et al., editor. *La posmodernidad*, Kairós, 1986.
- Harrison, B. y Lyon, E.S. “A Note on Ethical Issues in the Use of Autobiography in Sociological Research”. *Sociology*, vol. 27, no. 1, pp. 101-109.
- Hart, Catherine Poupene. “La crónica de indias entre ‘historia’ y ‘ficción’”. *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. 15, no. 3, 1991, pp. 503-515.
- Harvey, David. *Ciudades rebeldes: del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Akal, 2013.
- . *The Urban Experience*. Johns Hopkins UP, 1989.

- Hernández–Paulino, Carlos Gerardo. “La leyenda de la culebra de agua protectora del pueblo de San Bernardo (Oaxaca, México): sustrato mítico zapoteco y dispersión pluricultural”. *Boletín de literatura oral*, vol. 8, no. 1, 2018, pp. 165–176.
- Hollowell, John. *Fact & Fiction. The New Journalism and the Nonfiction Novel*. North Carolina UP, 1977.
- Houvenaghel, Eugenia. “Samuel Ramos y el género ensayístico: el *perfil del hombre y la cultura en México* (1934) como ensayo camuflado”. *Literatura y lingüística*, no. 30, 2014, pp. 16–31.
- Hutcheon, Linda. “Theorizing the Postmodern: Toward a Poetics”. *The critical tradition. Classic Texts and Contemporary Trends*, editado por David H. Richter, Bedford/St. Martin’s, 2007, 1992-2007.
- Huyssen, Andreas. “Guía del posmodernismo”. Casullo, *El debate modernidad-posmodernidad*, 229-268.
- Indovia, Francesco. “La ciudad difusa”. Ramos, *Lo urbano*, pp. 49-59.
- Jameson, Frederic. “Lo utópico, el cambio y lo histórico en la posmodernidad”. Casullo, *El debate modernidad – posmodernidad*, pp. 269-278.
- . “Posmodernismo y sociedad de consumo”. Foster, *La posmodernidad*, pp. 165-186.
- Jara, René. “Prólogo.” *Testimonio y literatura*, editado por René Jara y H. Vidal, U de Minnesota, 1986.

- Jaramillo Agudelo, Darío, editor. *Antología de crónica latinoamericana actual*, Alfaguara, 2012.
- . “Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo Veintiuno”. Jaramillo Agudelo, *Antología de crónica*, pp. 11-47.
- Jonsdottir, Kristin Gudrun. “‘Querido hermano ... a ti invoco de todo corazón’. Una lectura religiosa de Pancho Villa”. *Bilingual Review*, vol. 29, no. 2 3, 2008, pp. 101–112.
- Kapuściński, Ryszard. *Another Day of Life*. Vintage International, 1976.
- Kauffmann, Stanley. “Capote in Kansas”. *New Republic*, New Republic, 2016.
- Kim, Jeonguk, et al. *Boxing the Boundaries: Prize Fighting, Masculinities, and Shifting Social and Cultural Boundaries in the United States, 1882–1913*, ProQuest Dissertations and Theses, 2011.
- Knierim, Sean Paul. *Literatures of Urban Development: World Bank Literature and the Chronicles of Rio De Janeiro and Mexico City*, UMI, ProQuest Dissertations and Theses, 2007.
- Kuhlmann, Ursula. “La crónica contemporánea en México: apuntes para su análisis como praxis social”. *Revista de crítica literaria americana*, vol. 15, no. 3, 1989, pp. 199-208.
- Lauster, Martina. “Walter Benjamin's Myth of the ‘Flâneur’”. *The Modern Language Review*, vol. 102, no. 1, 2007, pp. 139–156.
- Lejeune, Philippe. “El pacto autobiográfico”. *Suplementos Anthropos*, vol. 29, no.

9, Diciembre 1991, pp. 47-61.

Leñero, Vicente. "Introducción a *Obras reunidas*, de Ricardo Garibay". *Obras reunidas*, Consejo nacional para la cultura y las artes, 2001.

Livon-Grosman. *Geografías imaginarias: el relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*. Editado por Beatriz Biterbo, Ensayos críticos, 2003.

López Cortés, Oscar Andrés. "Narrativas académicas e historia oral en el pueblo de los pastos". *Antípoda: revista de antropología y arqueología*, no. 25, 2016, pp. 77-98.

Louie, Kimberly. *Ensayistas contemporáneas latinoamericanas: testimonios como estrategia discursiva del nuevo periodismo*. Arizona SU, 2012.

Lovato, Anahí. "Cruces entre el periodismo y la literatura: análisis de un caso: las crónicas de viaje de Juan Pablo Meneses". *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, no. 42, 2011, pp. 19-32.

Luengo-Danon, Alberto. "El aporte del "nuevo periodismo". *Comunicación y medios*, no.4, 1984, pp. 139-54.

Lyotard, Jean-François. *La posmodernidad explicada a los niños*. Gedisa, 1995.

---. "Qué era la posmodernidad". Casullo, *El debate modernidad posmodernidad*, pp. 65-74.

Madrid, Lelia. "'Fundación mítica de Buenos Aires' o la utopía de la historia". *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 69, no. 4, 1992, pp. 347-356.

Marín, Montín. "La crónica deportiva: José A. Sánchez Araujo". *Ámbitos: revista*

*andaluza de comunicación*, vol. 2, no. 5, 2000, pp. 241-257.

Marín García, Antonio Víctor. “Fundamentación teórica y uso de las historias y relatos de vida”. *Aula: revista de pedagogía*, vol.7, no.1, Nov. 1995, pp. 41-60.

Marrugo Puello, Cecilia. “La *croniqueña*: particularidades de la crónica periodística del Caribe colombiano”. *Revista de estudios colombianos*, no, 48, Verano 2016, pp. 20-30.

Martínez, José Luis. “Manuel Gutiérrez Nájera: el cronista, el viajero y el periodista”. *Varia lingüística y literaria: 50 años del CELL: III. Literatura: siglos XIX y XX*, El Colegio de México, 1997.

Martínez, Marco Antonio. “Rounds de sombra: El boxeo en la crónica deportiva de Tablada, Garibay y Monsiváis”. *Latin American Research Review*, vol. 53, no. 3, Otoño 2018, pp. 561-572.

Martínez, Tomás Eloy. *Evita*. Seix Barral, 1995.

Mateo, Ángeles. “Crónica y fin de siglo en Hispanoamérica (Del siglo XIX al XXI)”. *Revista chilena de literatura*, no. 59, Mar. 2001, pp. 13-39.

Mattos-Omar. “Libro piloto: El oro y la oscuridad. La vida gloriosa y trágica de Kid Pambelé”. *Biblioteca piloto del Caribe: libros, cine, arte y música en la aduana*. no.1, Jun. 2013, pp.0-1

Meneses Cabrera, Tania, y John Jairo Cardozo Cardona. “La etnografía: una

posibilidad metodológica para la investigación en cibercultura”.

*Encuentros*, no. 2, Dec. 2014, pp. 93-103.

Mignolo, Walter. “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista”. *Historia de la literatura hispanoamericana*, editado por Luis Iñigo Madrigal, Cátedra, 1982.

Míguez, Daniel, y José Garriga Zucal. “Fútbol y territorio: identidades fragmentadas en la ciudad de Buenos Aires”. Fernando Carrión Mena y María José Rodríguez, *Luchas urbanas*, pp. 401-424.

Minardi, Giovanna. *Historia del cuento hispanoamericano*. Instituto italiano di cultura di Lima, 2003.

Monsiváis, Carlos, *A ustedes les costa: antología de la crónica en México*. Era, 1980.

---. *Entrada libre: Crónicas de la sociedad que se organiza*. Era, 2001.

---. “Notas sobre cultura popular en México”. *Latin American Perspectives*, vol. 5, no. 1, 1978, pp. 98-118.

Monteleone, Jorge. *El relato de viaje: de Sarmiento a Umberto Eco*. Librería-Editorial el ateneo, 1999.

Morales-Rodríguez, Luvia Estrella. “Alberto Salcedo Ramos: cultura popular, crónica colombiana y periodismo norteamericano: una conversación con Luvia Estrella Morales Rodríguez”. *Latin American Literature Today*, vol. 2, no. 6. Spring 2018.

- . "Entrevista con Alberto Salcedo Ramos: una mirada al género de la crónica actual". *Confluencia: revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 34, no. 1, 2018, pp. 150-55.
- . "Entrevista con Juan Villoro: "La crónica tiene un contrato con la verdad". *Confluencia: revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 35, no. 1, 2019, pp. 146-52.
- . "Literatura y fútbol: conversación con Juan Villoro". *Guaragua*, vol.23, no. 60, Spring 2019, pp. 177-187.
- Moraña, Maribel, e Ignacio M. Sánchez Prado, editores. *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Iberoamericana Vervuert, 2012.
- . "Postscriptum: El afecto en la caja de herramientas". Moraña y Sánchez Prado, *El lenguaje*, pp. 313-37.
- Moreno Espinosa, Pastora. "Géneros para la persuasión en prensa: los artículos de opinión del diario El País". *Revista latina de comunicación social*, vol. 5, no 46, 2002, pp. 1-4.
- Mudrovcic, María Eugenia. "Cultura nacionalista vs. cultura nacional: Carlos Monsiváis ante la sociedad de masas". *Hispanoamérica*, vol. 27, no. 79, 1998, pp. 29-40.
- Mujica, Bárbara, y James A. Castañeda. *Texto y vida. Introducción a la literatura hispanoamericana*. Harcourt Brace Jovanovich, 1992.

- Muñoz, Boris. “Notas desabotonadas. La crónica latinoamericana”. *Antología de crónica latinoamericana actual*, Jaramillo Agudelo, Alfaguara, pp. 627-31.
- Murra, John V. “The Cultural Future of the Andean Majority”. *The Prospects for Plural Societies*, edited by David Mayburry-Lewis, American Ethnological Society, 1984, pp. 30-38.
- Nadeau, Evelyn. “Entre la ficción y el periodismo: Cambio social y la crónica mexicana contemporánea”. *Mester*, vol. 28, no. 1, 1999, pp. 21-35.
- Naranjo de Acros, Alicia. *Tratamiento de la información deportiva en la prensa: La crónica como género prevalente. El caso de los encuentros de fútbol entre el Real Madrid y F.C. Barcelona*. U de Málaga, 2011.
- Navascués Martín, Javier de. “Mundo animal y filtro retórico en las «Jornadas Náuticas» De Fray Jacinto de Carvajal”. *Hipogrifo: Revista de literatura y cultura del siglo de oro*, vol. 1, no. 2, 2013, pp. 59–72.
- Ortega y Gasset, José. *Obras completas*. Biblioteca nueva, 1982.
- Ortiz, Laura Velasco. “Identidad y migración: relato de vida”. *Historia, antropología y fuentes orales*, no. 31, 2004, pp. 75–98.
- Oviedo, José Miguel. *Antología crítica del cuento hispanoamericano 1830-1920*. Alianza Editorial, 1995.
- . “La observación del mundo natural y providencialismo

- católico de Fernández de Oviedo”. *Historia de la literatura Hispanoamericana: de los orígenes de la emancipación.*, vol. 1, Alianza editorial, 2012.
- . “Un Baedeker americano: ‘El lazarillo’ de Carrió de la Vandera”. *Historia de la literatura hispanoamericana: de los orígenes a la emancipación.* Alianza Editorial, 1996.
- Owens, Craig. “El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo”. Foster, *La posmodernidad*, pp. 93-124.
- Pacheco, Mariano. *Cabecita negra: ensayos sobre literatura y peronismo*, Punto de encuentro, 2016.
- Palau-Sampio, Dolors. “Las identidades de la crónica: hibridez, polisemia y ecos históricos en un género entre la literatura y el periodismo”. *Palabra clave*, vol. 21, no. 1, Mar. 2018, pp. 191-218.
- Panichelli-Batalla, Stéphanie. *El testimonio en la pentagonía de Reinaldo Arenas.* Boydell and Brewer, 2016.
- Pecaut, Daniel, y Liliana González. “Presente, pasado y futuro fe la violencia en Colombia”. *Desarrollo económico*, vol. 36, no. 144, 1997, pp. 891–930.
- Pensado Leglise, Patricia. “El acontecer histórico en el relato de vida”. *Clio: revista de pesquisa histórica*, vol. 2, no. 32, 2014, pp. 50–66.
- Peñate Rivero, Julio. “Viajeros Españoles por Europa en los años cuarenta del

- siglo XIX: tres formas de entender el relato de viaje”. *Revista de literatura*, vol. 73, no. 145, 2011, pp. 245–268.
- “Juan Villoro. *Introducción al relato de viaje hispánico del siglo XX: textos, etapas, metodologías II: 1981-2006*, Visor libros, 2012.
- Pérez-Álvarez, Gonzalo. “Juego, resistencia y cultura obrera en la Patagonia Argentina: El fútbol ante contextos represivos”. *Nuevo mundo – mundos nuevos*, vol.1, Mar. 2013, pp. 1-19
- Pérez-Margallón, Jesús. “La fundación ‘mítica’ de Madrid en la poesía de Nicolas Fernandez de Moratin”. *Hispanic Review*, vol. 67, no. 2, Spring 1999, pp. 193-214.
- Poblete, Juan. “La crónica, el espacio urbano y la representación de la violencia en la obra de Pedro Lemebel”. *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*, editado por Muños, Boris, y Silvia Spitta, Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003, pp. 117-137.
- Ponce Olmos, Sebastián, y Carlos Vergara Constela. “Wanderers y Valparaíso: fútbol, imaginarios y cultura urbana en el puerto principal”. *Revista el topo*, no. 5, 2015, pp. 110–137.
- Pons, María Cristina. “Monsti-Caos: La política, la poética o la caótica de las crónicas de Carlos Monsiváis”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 26, no.51, 2000, pp. 125-139.
- Poupeney-Hart, Catherine. “La crónica entre ‘historia’ y ‘ficción’”. *Revista*

- canadiense de estudios hispánicos*, vol.15, no. 3, 1991, pp. 503-515.
- Prieto, Adolfo. *La literatura autobiográfica argentina*. Eudeba, 2003.
- Puerta Molina, Andrés Alexander, et al. *La crónica latinoamericana actual: Lo maravilloso real. Análisis del periodismo narrativo de Alberto Salcedo Ramos*. ProQuest Dissertations and Theses UA de Madrid, 2016.
- . “La crónica, una tradición periodística y literaria latinoamericana”. *Historia y comunicación social*, vol. 23, no. 1, 2018, pp. 213–229.
- Quiroga A., Luisa. *Paisajes del horrorismo en la Colombia rural del siglo XXI: Erika Diettes, Evangelio Rosero, Alberto Salcedo Ramos*, U de Houston, 2016.
- Ramírez, Sergio. *El viejo arte de mentir*. Fondo de cultura económica, 2004.
- Ramos, Ángel Martín, editor. *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. U Politècnica de Catalunya, 2004.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. Editorial cuarto propio, 2003.
- Reber, Dierdra. *Coming to Our Senses: Affect and an Order of Things for Global Culture*. Columbia UP, 2016.
- . “La afectividad epistémica: el sentimiento como conocimiento en *El secreto de sus ojos* y *La mujer sin cabeza*”. Moraña, Maribel e Ignacio M. Sánchez Prado, *El lenguaje de las emociones*, pp. 93-107.
- Restrepo, Eduardo. *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Envi3n Editores,

2016.

Rey, Roselyne. *The History of Pain*. Traducido por L. Wallace, J.A. Cadden y S.W. Cadden, Harvard UP, 1995.

Reyes, Alfonso. “Boom de la crónica en América Latina”. *Revista mexicana de comunicación*, vol. 25, no. 1, Spring. 2013, pp. 1-1886.

Reynolds, Andrew. *The Spanish American Crónica Modernista: Temporality and Material Culture*. Bucknell UP, 2012.

Rhéaume, Jacques. “El relato de vida colectivo y la aproximación clínica en ciencias sociales”. *Perfiles latinoamericanos*, vol. 10, no. 1, 2002, pp. 99-115.

Richards, Katherine C. “Nada, nadie: las voces del temblor (Book Review)”. *Letras femeninas*, vol. 16, no. 1/2, 1990, pp. 168–169.

Richter, David H, editor. *The critical tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*. Bedford/St. Martin's, 2007.

Rodríguez, María Graciela. “Cultura popular: mi pie izquierdo”. *Oficios Terrestres*, no. 26, 2011, pp.1-17.

Romero-Pérez, Bárbara. “Las crónicas deportivas en la prensa local: el caso de la unión deportiva Salamanca en el periódico ‘La Gaceta de Salamanca’”. *Index Comunicación*, vol. 5, no. 1, 2015, pp. 183–212.

Romero Tobar, Leonardo. “La reescritura en los libros de viaje: las *cartas de*

- Rusia* de Juan Valera”. *Libros de viaje: realidad vida y género literario*, editado por Leonardo Romero Tobar y Patricia Almarcegui Elduayen, Akal, 2005, pp. 129-150.
- Rotker, Susana. “Ciudades escritas por la violencia”. Rotker *Bravo pueblo. Poder, utopía y violencia*, pp. 7-22.
- . *Ciudadanías del miedo*, editora, *Bravo pueblo. Poder, utopía y violencia*. Nueva sociedad, 2000.
- Sacca, Zulma. “Espectacularidad y metáfora fetichista en las figuraciones de la historia nacional. (Anotaciones sobre el cadáver de Eva Perón)”. *Andes*, no. 13, 2002.
- Salazar, Jezreel. “La crónica: una estética de la transgresión”. *Razón y palabra*, vol. 10, no. 47, pp. 1-9.
- Salcedo-Ramos, Alberto. *Botellas de naufrago*. Luna libros, 2015.
- . *De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho y otras crónicas*. Aguilar, 2015.
- . *El oro y la oscuridad. La vida gloriosa y trágica de Kid Pambelé*. Penguin random house, 2017.
- . *La eterna parranda*. Aguilar, 2011.
- . “La roca de Flaubert”. Jaramillo Agudelo, *Antología de crónica*, pp. 634-635.
- . *Los ángeles de Lupe Pintor*. Almadía, 2015.
- . “Para escribir crónicas hay que tener algo de kamikaze”. Alfonso Reyes,

- Revista mexicana de comunicación*, pp. 1-1886.
- . *Viaje al Macondo real y otras crónicas*. Pepitas, 2016.
- Samper Ospina, Daniel. "Introducción a *El oro y la oscuridad. La vida gloriosa y trágica de Kid Pambelé* de Alberto Salcedo Ramos". *El oro y la oscuridad. La vida gloriosa y trágica de Kid Pambelé*. Penguin Random House, 2017.
- Samper Pizano, Daniel. "Tres libros sobre fútbol". *Boletín cultural y bibliográfico*, vol. 34, no. 46, 1997, pp. 106–108.
- Sánchez, Margarita M. "Voces desplazadas: testimonios de mujeres víctimas de la violencia en Colombia". *Letras femeninas*, vol. 33, no. 1, 2007, pp. 119–152.
- Sánchez Jaramillo, Luis Fernando. "La Historia como ciencia". *Revista latinoamericana de estudios educativos*, vol. 1, no. 1, julio-diciembre, 2005, pp. 54-82.
- Sánchez Prado, Ignacio. "Presentación". Moraña y Sánchez Prado, *El lenguaje de las emociones*, pp. 11-16.
- Santibáñez, Abraham. "Periodismo interpretativo y nuevo periodismo. ¿Una cuestión de estilo?". *Comunicación y medios*, no. 3, 1983, pp. 71-86
- Sarmiento, Domingo F. *Obras completas de Sarmiento*. Editorial luz del día, 1948.
- Sefchovich, Sara. "Para definir la crónica". *Revista de literatura latinoamericana*,

- vol. 38, no. 1, 2009, pp. 125-150.
- . *Vida y milagros de la crónica en México*. Océano, 2017.
- Serra, Marcello. “Maradona entre la tierra y el cielo”. *Cuadernos de información y comunicación*, vol. 20, no. 1, 2015, pp. 13-25.
- Sierra Caballero, F., y A. López Hidalgo. “Periodismo narrativo y estética de la recepción. La ruptura del canon y la nueva crónica latinoamericana”. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 22, no. 2, 2016, pp. 620-26.
- Sierra-Rivera, Judith. *Affective Intellectuals and the Space of Catastrophe in the Americas*, The Ohio State UP, 2018.
- Snoey Abadías, Christian. “Una lectura pigliana de la obra de Martín Caparrós”. *Pensamiento al margen*, no. 5, 2016, pp. 157–166.
- Sonlleve Velasco, Miriam. “¿Con qué jugamos si no hay juguetes?: La infancia y el juego en la posguerra española (1939 – 1951) desde el relato de vida”. *Revista lúdicamente*, vol. 5, no. 9, 2016, pp.1-13.
- Storey, John. *Teoría popular y cultura popular*. Octaedro, 2002.
- Suárez-Gómez, Jorge Eduardo. “La literatura testimonial como representación de pasados violentos en México y Colombia: ‘siguiendo el corte’ y ‘Guerra en el paraíso’”. *Iberofórum. revista de ciencias sociales de la universidad Iberoamericana*, vol. 5, no. 11, 2011, pp. 57-82.
- Talese Gay. “Delving into Private Lives”. *Telling True Stories*, editado por Mark Kramer y Wendy Call. Harvard U, 2007, pp. 6-9.

- Tanius, Karam. “La ciudad de México en las crónicas de Elena Poniatowska”.  
*Textos híbridos: revista de estudios sobre la crónica latinoamericana*  
vol. 2, no.1, 2012, pp. 22-41.
- Todorov, Tzvetan. *Las morales de la historia*. Ediciones paidós, 1993.
- Torres-Pou, Joan. “La topología del viaje a oriente en las crónicas de Enrique Gómez Carrillo”. *Chasqui*, vol. 42, no. 1, 2013, pp. 144–153.
- Trinch, Shonna. “Risky Subjects: Narrative, Literary Testimonio and Legal Testimony”. *Dialectical anthropology*, vol. 34, no. 2, 2010, pp. 179–204.
- Trombetta, Jimena Cecilia. “El lenguaje de animación como herramienta poética para mitificar la historia de Eva Perón”. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, no. 14, 2017, pp. 365–378.
- Ungro, Ave. “Treating the Undefinable: The Contemporary Latin American Crónica”. *Multidisciplinary Latin American Studies*, editado por Harri Kettunen y Antti Korpisaari, U. de Helsinki. 2016.
- Vásquez-Patiño, Milton, y John Peña Tamayo. “Pedagogía y manipulación en las columnas de opinión. Una experiencia desde el análisis crítico epistémico del discurso en la prensa colombiana”. *Correspondencias & análisis*, no. 4, 2014, pp. 285–308.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *El delantero centro fue asesinado al atardecer*. Planeta, 2005.
- Vega Encabo, Jesús. “Subjetividad”. *Efímera revista*, vol. 6, no. 7, Nov. 2015,

pp.1-8.

Vicent, Manuel. “Fondo Sur”. *Cuentos de fútbol*, editado por Jorge Valdano, Alfaguara, 1995, pp. 347-356.

Villanueva Chang, Julio. “El que enciende la luz\* ¿Qué significa escribir una crónica hoy?”. Agudelo, *Antología de crónica*, pp. 577-606.

Villoro, Juan. *Dios es redondo*. Editorial Planeta, 2006.

---. “El Arte de Escuchar”. *Debate feminista*, vol. 49, no. 1, 2014, pp. 243–245.

---. “Extraterrestres en amplitud modulada”. *Los once de la tribu: crónicas nuevo siglo*. Aguilar, 1995.

---. “Jane Fonda en media hora”. *Los once de la tribu: crónicas nuevo siglo*. Aguilar, 1995.

---. “La ciudad es el cielo del metro”. *D.F.: Lecturas para paseantes*. Tuner, 1999.

---. “La crónica, ornitorrinco de la prosa”. Jaramillo Agudelo, *Antología de crónica*, pp. 577-582.

---. “Las piedras tienen la edad del fuego”. *Los once de la tribu: crónicas nuevo siglo*. Aguilar, 1995.

---. *Los once de la tribu: crónicas nuevo siglo*. Aguilar, 1995.

---. *Palmeras de la brisa rápida*. Almadía, 2009.

---. “Rusos en Gigante”. *Los once de la tribu: crónicas nuevo siglo*. Aguilar, 1995.

- . *Safari accidental*. Planeta, 2017.
- . *Tiempo transcurrido: crónicas imaginarias*. Fondo de Cultura Económica, 1986.
- . “Una Sudáfrica para niños”. *Los once de la tribu: crónicas nuevo siglo*. Aguilar, 1995.
- . 8.8: *El miedo en el espejo*. Almadia, 2010.
- Virgilio, Carmelo, et al. *Aproximaciones al estudio de la literatura hispánica*. 7. ed., McGraw-Hill Higher Education, 2008.
- Viú Adagio, Julieta. “La crónica ‘después de la gran división’. Carlos Monsiváis entre ‘vedettes’ e ídolos”. *Literatura mexicana*, vol. 29, no. 1, 2017, p. 125.
- Vivaldi, Gonzalo Martín. *Géneros periodísticos: reportaje, crónica, artículo, análisis diferencial*. Paraninfo, 1981.
- Von der Walde, Erna. “La novela de sicarios y la violencia en Colombia”. *Iberoamericana*, vol. 1, no. 3, 2001, pp. 27–40.
- Wainwright, Michael. “Truman Capote’s Contribution to the Documentary Novel: The Game-Theoretic Dilemmas of *In Cold Blood*”. *Papers on Language & Literature*, vol. 50, no. 1, Otoño 2015, pp. 24-58.
- Williams, Raymnod. *Marxismo y literatura*, traducido por Pablo di Masso, Ediciones península, 1997.
- Wolfe, Tom. “The New Journalism”. *The New Journalism*, editado por Tom Wolf

- y E.W. Johnson, Harper y Row, 1996, pp. 15-68.
- . "Tom Wolfe from Radical chic & mau-mauing the flak catchers." *The New Journalism*. Picador, 1996, 412-30.
- . "The new journalism." Wolf, *The New Journalism*. Harper y Row, 1973.
- Woodward, Kath. "The Culture of Boxing: Sensation and Affect". *Sport in History*, vol. 31, no. 4, 2012, pp. 487-503.
- . *Globalizing Boxing / Kath Woodward*. Bloomsbury Open Access, 2014.
- Zangara, Juan Pablo. "De puño y letra: apuntes y correspondencias entre literatura y boxeo". *Actas de periodismo y comunicación*, vol. 2, no. 2, Dec. 2016, pp. 1-10.
- Zárate, Julio. "8.8 o la crónica de un instante caótico, de Juna Villoro". *Anales de la literatura hispanoamericana*, vol. 42, no. 1, 2013, pp. 95-105.
- Zavala, Lauro, editor. *Teorías del cuento I*, 1993.
- . "Instrucciones para leer a Carlos Monsiváis". *Textos híbridos*, vol. 2, no 1, Jun. 2012, pp. 102-06.
- Žižec, Slavo. "The Real of Sexual Difference". *Reading Seminar XX: Lacan's Major Work on Love, Knowledge, and Feminie Sexuality*, editado por Suzanne Bernard y Bruce Fink, State U of New York P, 2002, pp. 57-76.