



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**ALBERTO SALCEDO RAMOS COMO FENÓMENO EDITORIAL: CRÓNICA Y
AUTOR MARCA EN EL SIGLO XXI**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN LETRAS (Letras Latinoamericanas)

PRESENTA:
MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ ACOSTA

TUTORES:
DR. SERGIO UGALDE QUINTANA
DR. EDUARDO SERRATO CÓRDOVA DRA. YANNA HADATTY MORA
FFYL UNAM

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., ENERO, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Luisa y Efraín, mi mundo

*Gracias a todos quienes formaron parte de mi comité tutor,
por el diálogo y compañía durante estos años*

Índice

Introducción.....	4
1. La centralidad de la crónica en Colombia: campos periodístico y literario.....	20
1.1 La crónica como respuesta a la crisis del periodismo escrito.....	25
1.1.1 <i>La crisis del periodismo</i>	25
1.1.2 <i>La “invención” de la idea crónica</i>	34
1.2 La mundialización de la literatura y la aceptación de nuevos discursos.....	48
1.2.1 <i>La narrativa colombiana a fin de siglo</i>	50
1.3 La irrupción de la crónica.....	59
2. Inserción y reconocimiento de Alberto Salcedo Ramos en el campo cultural colombiano	74
2.1 La creación de su figura como cronista.....	76
2.2 La creación de su figura como especialista.....	98
2.3 La creación del personaje público.....	110
2.3.1 <i>El personaje público digital</i>	112
3. El texto y su temática: refuerzos en la legitimación de autor.....	147
3.1 Las crónicas como documento sociohistórico	150
3.2 El relato como reflejo del narrador	184
3.2.1 <i>La crónica como discurso narrativo</i>	188
3.2.2 <i>El cronista como narrador</i>	211
Conclusiones.....	222
Referencias bibliográficas	240

Introducción

[...] el capitalismo global conquista territorios pero, esencialmente, gana a cada uno de los habitantes de esos territorios, incitando su deseo, refigurando sus prácticas, fascinando su imaginación. No lo hace de una vez y para siempre sino de manera continua y permanente: la intervención sobre las culturas demanda, por esto, estrategias siempre renovadas.

VANINA PAPALINI, *Literatura masiva, las marcas de la mundialización en las culturas nacionales.*

Alberto Salcedo Ramos (Barranquilla, 1963) es un cronista colombiano referencia en el periodismo contemporáneo. Su labor la desempeña en diversos medios y si bien se le vincula con algunos en específico (las revistas *SoHo* y *El Malpensante*, Radio Nacional de Colombia o las editoriales Aguilar y DeBolsillo), en todos ellos figura como colaborador. Asimismo, es reconocido por formar parte de los Nuevos Cronistas de Indias, de acuerdo con la Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI)¹ de donde es maestro permanente, y por ser una de las cabezas visibles de la llamada “crónica latinoamericana contemporánea”.

A lo largo de su carrera se ha hecho acreedor a diversos reconocimientos por parte del sector periodístico como el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar (en seis ocasiones), el Premio a la Excelencia de la Sociedad Interamericana de Prensa (2 veces), el Premio Internacional de Periodismo Rey de España y el Premio Ortega y Gasset de Periodismo, entre otros.

¹ Al crearse, dicha entidad tenía por razón social “Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI)”, pero en 2012 cambió su nombre por el arriba mencionado.

Su trabajo de periodismo escrito ha sido editado en forma de libro, se ha incluido en 26 antologías de crónica o periodismo y ha sido traducido a diversos idiomas. En cuanto a sus libros como autor, se ha publicado una antología de su labor a lo largo de 15 años (*La eterna parranda. Crónicas 1997-2011*), la cual ha contado con éxito según se desprende de las múltiples ediciones y reimpressiones en tres casas editoriales: Aguilar, Punto de Lectura y DeBolsillo. A su vez, su libro *El oro y la oscuridad. La vida gloriosa y trágica de Kid Pambelé* ha sido traducido al francés y al italiano, y se ha editado en cuatro países fuera de Colombia (Argentina, Chile, Francia e Italia). Por su parte, su libro *Botellas de naufrago* (una recopilación de sus crónicas de estilo publicadas originalmente en revistas, suplementos y periódicos) cuenta con dos reimpressiones,² y su segundo libro en solitario *De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho y otras crónicas* ha sido reeditado en editorial Aguilar después de contar con dos ediciones en Ediciones Aurora y haber merecido el Premio al Mejor libro en la categoría de Interés General por la Cámara Colombiana del Libro en 2000. Asimismo, el ejemplar *Diez juglares en su patio*, en donde colaboró con Jorge García Usta en 1991, fue editado en línea como un especial de Radio Nacional de Colombia en 2017. Además, sus crónicas también han sido editadas como libro en México, Cuba, Uruguay, España y Alemania.

Es decir, Alberto Salcedo Ramos se ha colocado como una figura central en la crónica del continente, y a partir de ahí ha extendido su influencia a diversos campos como el cultural e incluso el literario colombianos. Este éxito mediático ha sido posible debido a diversos mecanismos que ha utilizado y que le permitieron

² En comunicación personal, el autor señala que se han agregado otras dos reimpressiones, pero al consultar sobre este punto con la editorial no se obtuvo respuesta.

convertirse en una figura pública en la primera década del siglo XXI, después de que a finales de los noventa del siglo pasado señalara la poca suerte que tenía para que algún editor quisiera publicar alguno de sus trabajos. Esta legitimación como autor recorrió los caminos ya descritos por Pierre Bourdieu (2011 [1995]) en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*,³ pero también tuvo que pasar y conquistar nuevos territorios que en la actualidad son necesarios para que un autor adquiriera relevancia dentro de su campo. Si la evaluación de las condiciones de producción literaria y editorial permitía elaborar un mapa de los trayectos que los autores debían andar para adquirir legitimidad en su campo de acción, a finales del siglo XX se hizo necesario que estos mismos autores expusieran su vida como las celebridades para que las audiencias fueran capaces de asignarles un rostro y poder empatizar con ellos, a fin de considerarlos un producto digno de consumir, según apunta Fernando Escalante Gonzalbo en *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública* (2007). Sin embargo, con la muerte de la cultura letrada (Vital, 2016) fue preciso que los autores adquirieran nuevas competencias para poder integrarse al mercado cultural/mercantil y competir con otros bienes culturales que promovían narrativas (sobre todo audiovisuales) cercanas a las audiencias y a sus necesidades de contenidos.

Aunado a lo anterior, las condiciones de producción hoy responden a nuevas reglas donde es preciso establecer canales definidos de comunicación para facilitar

³ En síntesis, ingresar a un campo que haya conquistado su autonomía (en este caso el del periodismo y en particular el de la crónica); responder a las condiciones de producción imperantes en dicho campo; diferenciarse de otros géneros y de otros autores; participar de luchas internas dentro del campo a la par de formarse una trayectoria; obtener legitimidad como artista; lograr la consagración por parte de las instancias dedicadas a ello (críticos, academia, productores, premios...), y trascender a la propia institución o campo y producir el reconocimiento de sí y su obra como una individualidad.

la circulación del bien cultural; donde el consumo de este bien es masivo, pero también responde a dinámicas regionales que inciden en su éxito, y donde debe existir una constante creación de productos para satisfacer las demandas cada día más veloces de las audiencias. En este sentido, los autores deben ampliar o diversificar su producto cultural y ofrecer al público posibilidades que surjan del bien cultural que ofrecen, pero que le permitan un consumo más amplio (como los videojuegos, las historietas, los calendarios, películas, juguetes u objetos relacionados con/a un libro, por ejemplo), tal como se desprende del mercadeo de marca en sagas literarias como Harry Potter. Vanina Papalini refiere lo anterior en “Literatura masiva, las marcas de la mundialización en las culturas nacionales”, en donde también señala que el “núcleo creativo se desdobra y segmenta para abarcar distintos públicos y un mismo título da origen a numerosas versiones” (2011: p. 77). Pero, ¿cómo conseguirlo con un “producto” como la crónica periodística?

Una respuesta que se ha dado a esta interrogante se atribuyó a la moda editorial que se impulsó desde finales del siglo anterior y que mostraba al género periodístico “crónica” como un texto capaz de superar a la ficción (Carrión, 2012) o que lo ponía por encima de la literatura que se creaba entonces (Jaramillo, 2012). Es decir, se intentó ponerla en el centro del campo periodístico, pero también se procuró su inserción dentro del campo literario, en donde se destacaba tanto su valor estético como su capacidad de representar la realidad mejor que los textos narrativos literarios (entiéndase, novela o cuento) de finales del siglo XX. Esta explicación se reforzó al empatarla con la creación de la FNPI, institución que se menciona (erróneamente) surgió para impulsar la crónica, así como con la promoción de este género por parte de periódicos y editoriales de influencia en

Iberoamérica, con la creación de colecciones editoriales dedicadas al género y con el fomento de eventos periodísticos y académicos donde se analizaba la crónica y se establecían redes de colaboración y difusión de este modo de narrar el periodismo, entre otras.

Si bien en términos generales esta interpretación es válida, cada país de la región vivió un “boom de la crónica” diferenciado, y en el que los autores punta de lanza tienen características muy definidas que les permitieron ser la vanguardia en su región. Por ejemplo, el argentino Martín Caparrós y el mexicano Juan Villoro no sólo se dedican a la crónica, sino que también son autores de obras de ficción reconocidas por editoriales influyentes como Anagrama. Alberto Salcedo Ramos, por su parte, jamás ha incursionado en la ficción, pero sí lo ha hecho en medios de comunicación como la televisión o la radio. Además, cada uno de ellos se ha movido en industrias editoriales muy diferentes tanto en alcance y difusión, como en valor simbólico dentro del campo periodístico. Así, los libros de nuestro autor, a pesar de ser editados por grandes consorcios en Colombia, sólo han contado con una distribución nacional. Esto se debe en parte a que la industria editorial de aquel país es básicamente endogámica a causa de los estímulos fiscales con que cuenta (sus exportaciones rondaron en 4% entre 2010 y 2017 según el Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe [CERLALC, 2019]). Sin embargo, una primera explicación del éxito comercial de nuestro autor puede deberse a que se inserta dentro de una de las materias con mayores ventas en la región, las Ciencias Sociales (cuyo porcentaje de venta entre 2010 y 2017 fue superior al de Literatura y retórica: 29.36% vs. 25.78% [CERLALC, 2019]) y a que los lectores

colombianos anteponen el consumo de autores nacionales, los géneros veristas y los libros testimoniales relativos a la política nacional (Papalini, 2011: pp. 84-85).

Pero si bien se puede establecer un mapa de la circulación y consumo del libro y cómo éste condiciona las diversas modas editoriales y las recientes condiciones de producción del periodismo (y la crónica en concreto), esta investigación pretende profundizar en las nuevas estrategias o en la renovación de algunas antiguas que permitieron el éxito comercial, así como la legitimación en tanto “autor” y no sólo como “cronista” o “periodista” de Alberto Salcedo Ramos. Con este fin, recuperaremos la estrategia de Bourdieu (2011) para establecer las condiciones de producción en que adquiere relevancia el colombiano. Lo anterior implica someter a una historización el fenómeno que le permite, primero, insertarse en una moda editorial: la crónica latinoamericana. Para ello, profundizaremos en el contexto sociocultural e histórico que vivía el periodismo a finales del siglo XX, así como la crisis que registraron los medios escritos y que propició un cambio tanto en la forma de presentar las noticias y la información, así como en el rescate del género “crónica” como una forma de revitalizar el discurso periodístico, pero también de hacer viables a las industrias de la información. A esto sumaremos el estado en que se encontraba en el mismo periodo la literatura latinoamericana (y colombiana, en especial) para comprender cómo es que la crónica pudo adquirir centralidad dentro del campo editorial y reemplazar a la ficción, al menos en el discurso.

Si bien, desde el periodismo y la academia, se ha analizado el género “crónica” cada vez de manera más amplia, esos estudios se han centrado en sus características, las cuales tienden a la generalización o a las excepciones dependiendo de si se profundiza en el género o un autor, respectivamente. Además,

como consecuencia de que se han tomado algunos textos como base para el estudio de este tipo de trabajos (especialmente *La invención de la crónica*, de Susana Rotker [2005], y *La magia de la crónica*, de Earle Herrera [1986]) se ha dado a la crónica contemporánea características de la crónica modernista o periodística de los años ochenta, que es a la que se refieren dichas obras. A eso habrá de sumarse que dependiendo del campo al que pertenezca el estudioso se ha caracterizado a la crónica desde la práctica (los textos escritos por los cronistas/productores), la teoría comunicativa (los estudiosos del periodismo), la sociología y la literatura (desde los estudios literarios) y su representación social (sobre todo en los prólogos a antologías canónicas que pretenden acreditar el reciente éxito comercial del género). Todo ello ha propiciado que el concepto *crónica* adquiriera significados y características diversas que terminan por justificarse por la hibridez del género. Esto fue uno de los principales problemas de nuestra investigación para acercarse al fenómeno “crónica”, pues se han tomado como ciertas algunas conceptualizaciones de ésta y ha faltado cuestionarlas. Por lo anterior, este proyecto realizó un rastreo cronológico en el que fue posible vislumbrar cómo se implantó en el imaginario la “idea crónica” no ya como un género periodístico o literario, sino como un fenómeno textual que respondía a ciertas demandas de producción y consumo.

De principio, nosotros nos acogimos a la conceptualización del término hecha por Patricia Poblete en “Crónica narrativa contemporánea: enfoques, deslindes y desafíos metodológicos” (2020) pues consideramos que en la historización del concepto que desarrollamos en los primeros capítulos de esta investigación resultaba la más completa. La académica establece que la “crónica periodístico-

literaria” es un texto periodístico que tiene como base un interés noticioso, pero va mucho más allá del afán informativo. Para responder a las preguntas básicas del periodismo (qué, quién, cuándo, dónde y por qué), establece los hechos en una narrativa de tiempo continua y significativa. Lo anterior permite explicar, pero también comprender, los hechos narrados dentro del contexto en que se desarrollan y “más allá de su funcionalidad inmediata” (2020: p. 135). Además, la “crónica narrativa” apela a “constantes humanas universales” y lo hace desde el punto de vista propio y original de cada autor (a quien debe distinguirse entre la persona y la entidad textual que narra). Finalmente, la crónica “desarrolla el aspecto estético de la materialidad textual” mediante recursos narrativos asociados con la ficción más que con la economía del discurso periodístico. En este sentido, es importante destacar que, de acuerdo con Poblete, el aspecto estético es consecuencia de la mirada del autor, y no “de lo ‘narrativo’ o ‘literario’ de este tipo de textos” (2020: p. 136), por lo que la calidad literaria de la crónica no se deriva del uso de metáforas, los juegos temporales o el dominio del lenguaje del autor, sino por el enfoque que hace de la realidad y del criterio ético que se pretende dar. En este sentido, Poblete refuerza la idea de Hayden White (1992), en el sentido de que la narración de un hecho real y la valorización que se hace de éste para establecer el orden de dichos acontecimientos y darles sentido terminan por establecer una demanda de significación moral.

Debido a que hemos recurrido a términos afincados en los estudios sobre crónica en Colombia, existen dos conceptos que nos interesa recuperar y que se basan en tomar a la crónica como un género periodístico: *crónica periodística* y *crónica de estilo*. El primero responde a los textos que, como su nombre indica,

tienen como principal objetivo informar sobre un hecho noticioso, pero con interés por destacar la forma o el estilo del texto. A principio de siglo XX estas crónicas se caracterizaban por el uso de figuras retóricas o por una adjetivación insistente como forma de transmitir con mayor vigor la noticia. Sin embargo, esto produjo que en algunos casos se distorsionara la realidad para dar dramatismo al hecho que se reportaba. Para mediados de siglo, con la irrupción del reportaje como género periodístico en boga, la crónica periodística, de la mano de Gabriel García Márquez, recurrió a los preceptos utilizados por el reportero (y admirado autor) Ernest Hemingway: un texto con un estilo “terso” que informe sobre hechos complejos y que deben darse a conocer de una forma clara. Esta generalización terminará por establecer un texto periodístico que no sólo informe al lector, sino que le permita “vivir” o “experimentar” los hechos gracias al estilo con que narra el cronista. Este relato periodístico (que impide una diferenciación tajante entre reportaje, crónica e, incluso, entrevista) buscó ofrecer al lector, según propone Daniel Samper Pizano en *Antología de grandes crónicas colombianas Tomo II. 1949-2004*, un hecho noticioso, pero a través de un relato y mediante la creación de personajes, historias, atmósferas, un tono narrativo o voz y la “participación creativa del lector” (al imaginar y poder “sentir” lo descrito) (2004: pp. 44-45). Nosotros retomamos este concepto para referirnos a los textos de Alberto Salcedo Ramos que como primer interés desean informar sobre un hecho con interés noticioso (no necesariamente de actualidad).

Por su parte, la *crónica de estilo* es un texto cuya principal intención es destacar el estilo de un autor para contar un hecho cotidiano con un tono ensayístico y transformarlo mediante su punto de vista. Es un tipo de *columna personal* o

artículo de opinión en donde el valor está dado por la firma o el nombre del autor (no necesariamente periodista), así como por su capacidad para presentar de forma novedosa cierta información o temática. Ésta puede tener su origen en un suceso de actualidad, pero también en temas de interés general, ya que se desentiende de la actualidad y de los hechos coyunturales. A decir de Maryluz Vallejo Mejía, en *La Crónica en Colombia. Medio Siglo de Oro*, este tipo de crónica es un “cuaderno de bitácora, que le permite [al cronista] tomar el pulso a la actualidad en medio del tránsito de la información, para expresarla desde su punto de vista independiente y original, con una actitud comprometida ante la sociedad” (1997: p. XII) y, por lo mismo, es una forma de conocer la sensibilidad de una sociedad en determinado contexto.

Debido a que su estructura depende por completo de la intención del autor para transmitir su punto de vista, esta crónica de estilo se puede subdividir en crónica: glosa, relato, semblanza, drama, folletín, crítica, parodia, especializada, autobiográfica, comprimido, en verso, epístola y diccionario (ver Vallejo, 1997: p. XIX). Como en esta investigación sólo recurrimos al término para especificar el tipo de crónica a la que pertenecen dos textos de Alberto Salcedo Ramos, no consideramos necesario profundizar en esta tipología.

Además, esta crónica de estilo se afina principalmente en el diarismo, donde lo mismo políticos, analistas, periodistas o autores literarios ejercen esta forma discursiva como una manera de ensayar los acontecimientos que les interesan. En el caso de nuestro autor, este tipo de crónica la ejerce con regularidad en suplementos de periódicos o en algunas revistas, y se caracteriza por ser la

exposición temática de un hecho que no busca informar, sino compartir un punto de vista (los textos incluidos en *Botellas de náufrago* son de este tipo).

Ahora bien, si la crónica se caracteriza de acuerdo con lo aquí expuesto, ¿cómo es que a inicios de este siglo se le presentó como una novedad discursiva y, a partir de esta característica, se le señaló como portavoz de seres marginales o silenciados por el sistema; se le destacó como un discurso estetizante de la realidad y se consiguió incluirla en el centro del campo editorial y literario? Para responder a ello recurrimos al concepto *idea crónica* que pretende ubicar la novedad de este género periodístico dentro de un marco sociocultural, basado en las condiciones sociales de producción y difusión de las obras. Es así como se impulsará un género que responderá a las demandas de las audiencias, quienes una vez que han comprendido la supuesta novedad y relevancia de éste buscarán obras similares por su apego genérico y no por la relevancia de un autor determinado o por la calidad de las obras (Papalini, 2011: p. 79).

Esta propuesta investigativa permite enfocarse en la crónica como un fenómeno editorial que no se constriñe a la valoración o cualificación de un texto, sino a diversos mecanismos de producción y difusión impulsados por instituciones, los cuales inciden de forma directa tanto en crear una conceptualización de un producto (desde cómo se produce hasta cómo se difunde), como en la instauración de un horizonte de lectura para estos textos, que van de la mano con la reiteración de conceptos que no se cuestionan y que son repetidos por los mismos cronistas como una manera de afianzar(se) y legitimar(se) (en)el campo al que pertenecen y en el que quieren penetrar (en esta caso el literario y el editorial). Para ello fue necesario rastrear de forma histórica el uso de la palabra *crónica*, así como de las

características que se le atribuían. De no hacerlo así, se hubiera terminado por asumir que el fenómeno dependía de una moda editorial establecida desde las editoriales o la FNPI, pero sin la incidencia de otros factores que se verán fueron determinantes para dejar de asignar este tipo de discurso periodístico al *reportaje*, al *periodismo literario* y al *periodismo narrativo*.

Una vez que establezcamos esta irrupción genérica, profundizaremos en las condiciones que posibilitaron la inclusión de Alberto Salcedo Ramos en el campo cultural colombiano. Para ello repasaremos la conformación de su identidad en cuatro aspectos: como cronista, como especialista, como personaje público y como personaje público digital.

Lo anterior tiene como finalidad recuperar la idea de que los autores tiene que ser reconocidos por las audiencias a través de su “rostrificación”. Guillermo Olivera (1996), en “Mirada, rostro y reproductibilidad técnica: la aporía de la televisión”, apunta que las audiencias se han hecho adictas a crear una imagen a sus interlocutores y a partir de ahí creer que existe una proximidad con ellos. Basado en que en el discurso televisivo se prioriza el primer plano (lo mismo que ocurre en los géneros periodísticos que privilegian el punto de vista, la subjetividad del periodista), señala que esta “rostrificación” procura eliminar la mediación técnica de una cámara o un aparato televisivo, y hace creer que la comunicación que se establece es un “cara a cara” que permite una comunicación interpersonal entre el emisor y el receptor del hecho comunicativo. Para ello, apela directamente a la audiencia y va construyendo la identidad del emisor a través de sus posturas públicas, pero no por medio de yuxtaponerlas, sino en una construcción continua que nunca se interrumpe y que tienen que ver con la figura pública que crea a diario.

De este modo, consideramos pertinente analizar las relaciones y redes que Alberto Salcedo Ramos crea con sus interlocutores en los diversos medios de comunicación en los que colabora, así como el capital simbólico que ha ganado justo por participar en ellos. Sin embargo, profundizar sólo en esto deja de lado que hoy los autores también deben hacerse de un *capital autorial mediático*, a decir de Annick Louis,⁴ en el que conforman un capital simbólico a partir de cómo se muestran a las audiencias. Esta imagen pública se produce tanto en canales de producción tradicionales (prensa, revistas y medios audiovisuales) como a través de su contacto directo con las audiencias vía redes sociales y apariciones públicas en actos periodísticos y culturales, donde los autores deben presentarse como individuos, pero también establecer una relación directa con las particularidades de su obra o por aquellas características que permiten diferenciarse/diferenciarla de otros productos culturales en boga.

Si las revistas le sirven a Alberto Salcedo Ramos como una vitrina para exponer su trabajo a diversos públicos, la edición de sus libros y reconocimientos lo dotan de valor simbólico frente a sus pares y le permiten acceder al campo cultural colombiano. Su exposición en medios de comunicación, a su vez, le permite ser reconocido por una parte de las audiencias nacionales y, a partir de ello, construir una figura pública que deberá alimentar en cada una de sus intervenciones públicas (sin descartar que la alta exposición pública es un respaldo para el consumo de su obra). Si a inicio de este siglo se consideraba necesario “el encuentro del autor y el

⁴ El concepto en el que más adelante profundizaremos lo retomamos de *A momentary lapse of history*. Borges y la crítica moderna argentina bajo la última dictadura y en la postdictadura (1976-1986) (Louis, 2020).

lector” como “el camino para despertar el interés en la obra” (Papalini, 2011: p. 28), al analizar el caso de Salcedo Ramos expondremos una nueva necesidad: el contacto directo con las audiencias a través de las redes sociales (Facebook y Twitter, principalmente) y la creación de un personaje público digital (lo cual incluye las páginas web de autor e, incluso, la forma como se *accede* a nuestro autor al realizar una búsqueda en internet). En este sentido, se destaca la novedad de que el autor no se configure a través de su obra, sino de las relaciones que establece con el lector a través de los medios (y plataformas) y que no puede controlar, por lo que debe definirse (y redefinirse) de forma continua.

Debido a que no hallamos un método para analizar los datos que proporciona la incursión en el mundo digital de un autor, nos allegamos a la metodología de los análisis de redes sociales de personajes políticos, pues es ahí donde se ha profundizado más en este aspecto. Asimismo, debido a que nuestro autor proyecta una imagen distinta (aunque complementaria) en cada uno de los canales que mantiene para difundir su obra y estar en contacto con las audiencias, hicimos un análisis de las formas específicas sobre cómo se desenvuelve dependiendo de la plataforma a la que recurra, pues consideramos que los vínculos que crea en estos espacios propician redes personales, sociales e institucionales que redundan en el conocimiento, consumo y reconocimiento de su obra a través de construcciones de su perfil destinadas a los lectores, la crítica y sus pares.

Lo anterior nos permite introducir el concepto *autor marca* que parte de la definición de Ángel Rama en “El ‘Boom’ en perspectiva” (1981: p. 85), donde se refiere a este término como el capital simbólico que tiene un autor gracias a la confianza que deposita en él el lector y que es ajeno a los altibajos en cuanto a la

calidad de su obra. A lo anterior añadimos que el autor marca también habla de la consolidación de un escritor, de un estilo en particular o una firma identificable, que lo provee de estatus en la medida de su éxito de ventas. “El nombre propio, pues, adquiere un valor mercantil que se retroalimenta” (Papalini, 2011: p. 79). A finales del siglo XX, el autor marca también contaba con el apoyo de la industria editorial para promover su obra, lo que se apreciaba en el marketing de ésta, así como en el apoyo para ponerla al alcance masivo del lector (disposición en librerías, presentaciones editoriales, presencia en ferias literarias, etcétera). Sin embargo, si todavía a principio de siglo (e incluso hoy) esto dependía de la producción constante de bienes culturales (en nuestro caso libros o la mercancía derivada de ellos antes mencionada), nosotros apostamos a que esta producción ya no sólo se constriñe al bien que se oferta, sino al mismo autor quien se apropia de un discurso y a través de éste se vende a sí mismo como mercancía.

Escalante (2007) apuntaba a la necesidad de los autores por ostentarse como celebridades, pero debido a su escasa participación actual en la vida pública ellos mismos deben presentarse como un producto digno de consumirse, así como llevar al límite las características por las que su obra es reconocida. En este sentido, consideramos pertinente explorar la obra de Alberto Salcedo Ramos para hallar las marcas que la distinguen de otras. Para ello no hacemos un análisis discursivo de sus crónicas (las contenidas en *La eterna parranda. Crónicas 1997-2011*), sino que las exponemos en tanto documentos sociohistóricos y a partir de ello mostramos cómo es posible encontrar la realidad que le interesa crear, pero también al propio narrador y sus manías, constantes y recurrencias a través de sus relatos. Sin embargo, no es suficiente rastrear las referencias presentes en su obra, sino

también las constantes enunciaciones con que Salcedo Ramos se vincula a una tradición literaria y periodística. Es decir, cómo se conforma como personaje y narrador a través de sus temáticas, pero también de su discurso en sus apariciones públicas.

Así pues, la crónica de Alberto Salcedo Ramos es el discurso narrativo antes descrito, pero también es el modelo que nuestro autor recupera para ir más allá de sus escritos y él mismo borrar, corregir y perfeccionar las tramas que conforman su figura de autor en tanto personaje destacado. Éstas lo relacionan con su entorno, lo involucran en un espacio sociohistórico determinado en el que no sólo es capaz de narrar como los sabios de un pasado mítico hacían alrededor de las fogatas (según lo describe el cronista Jon Lee Anderson en las contraportadas de las diversas ediciones de *La eterna parranda...*), sino que también lo conforman como un autor marca integral que ha comprendido que venderse a sí mismo como un reflejo del producto o bien cultural que ofrece en sus escritos es el “nuevo camino” para convertirse en un fenómeno editorial en el siglo XXI.

De esta manera, nuestra investigación apunta a los diversos mecanismos que hoy son necesarios para el surgimiento de un fenómeno editorial en donde un escritor se conforma como autor marca más allá de las condiciones sociales de producción, del contexto sociocultural en que se desenvuelve, de las redes o relaciones sociales que establece, de (la calidad de) su obra y que están relacionadas con la figura pública que crea en torno a él, así como de las condiciones y expectativas regionales a las que él responde en tanto autor y emisor de contenidos para audiencias bien definidas.

1. La centralidad de la crónica en Colombia: campos periodístico y literario

En *Crónica anacrónica*, el académico y periodista Donaldo Alonso Donado Vilorio (2003) realizó un estudio sobre el auge y decadencia de la crónica en Colombia. En él señalaba que después de más de 100 años en que dicho género periodístico había destacado dentro de las páginas de diarios, comenzaba a percibirse un decaimiento debido a múltiples factores: la ausencia de buenos narradores, el poco o nulo espacio que dedicaban los periódicos a dicho modo de escritura, así como a las deficiencias con que se estaba educando a los nuevos periodistas. Sin embargo, destacaba a unos cuantos cronistas (Germán Santamaría, José Navia, Alberto Salcedo Ramos, Ernesto McCausland y Gustavo Tatis, entre otros) quienes desde las páginas de las revistas *Diners*, *SoHo* y *El Malpensante* o los diarios *El Tiempo*, *El Heraldo* y *El Universal*, en “esporádicas apariciones”, permitían que no caducara por completo esta forma narrativa. Aunado a ello, denunciaba la escasa atención que la academia daba a estos autores colombianos y señalaba que el estudio de la crónica se restringía a lo dicho por “personas autorizadas a perorar sobre periodismo” (2003: p. 13) y a lo referido por una tradición española (en especial los libros sobre géneros periodísticos de Gonzalo Martín Vivaldi y José Luis Martínez Albertos), así como a su relación con el nuevo periodismo norteamericano.

Dentro de la obra, entrevistó a 14 periodistas y cronistas colombianos, quienes coincidieron con su diagnóstico. Sólo Alberto Salcedo Ramos matizó: “Yo creo que sí hay una crisis, pero no es tanta como sugieren algunas personas por comodidad” (en Donado, 2003: p. 97). Los editores, acotaba Salcedo, hablan de crisis para no dar espacios a la crónica en los medios, mientras que los periodistas

aceptan dicha decadencia para justificar su falta de perseverancia para contar una historia.

Donado añadió otras posibles causas externas al género: la mercantilización de las noticias (los diarios buscaban vender y no informar) y el traslado de este tipo de narrativas de los periódicos y revistas a los libros. Es decir, aquellos autores que querían explorar un tema de largo aliento ya no debían hacerlo a través de los medios de comunicación, sino que la industria editorial estaba abriendo espacios para libros como *Colombia y otras sangres* (1994), de Germán Santamaría, por poner sólo un ejemplo.

El diagnóstico de Donado hizo un mapeo de todos los factores que afectaban a la crónica y señaló que la única posibilidad para evitar su muerte consistía en: “adaptarse al ritmo de hoy, a la mayor necesidad de información útil de los lectores, *a un lenguaje más ligero y menos recargado de rodeos y figuras literarias*, a penetrar en el alma urbana del hombre ciudadano actual, sometido a los riesgos, aventuras y vicisitudes de vivir en las grandes urbes” (2003: p. 193).⁵ Es decir, la crónica vista como un discurso con intenciones estetizantes ya no respondía a las necesidades lectoras de fin de siglo que, al parecer, buscaban un discurso más directo, sencillo y breve.

Lo destacable de este análisis, además, son las fechas de cuándo se realizó y cuándo se publicó. Las entrevistas van de 1996 a 2000, y todas ellas fueron hechas en Bogotá.⁶ Es importante historizar estos datos porque nueve años antes

⁵ El resaltado es nuestro.

⁶ Resalta el sitio porque, como se verá más adelante, Colombia es un país donde la mayoría de las manifestaciones culturales deben pasar por la capital para adquirir relevancia (con excepciones como la del Grupo Barranquilla, al que perteneció Gabriel García Márquez).

de este diagnóstico, en 1994, se constituyó legalmente la “Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI)” encabezada por Gabriel García Márquez y dirigida por Jaime Abello Banfi, la cual comenzará actividades en marzo del año siguiente. Con el paso de los años, esta entidad y el propio premio Nobel colombiano se convertirán en los cimientos reconocidos del despunte editorial de la crónica latinoamericana. Asimismo, en 1996, en la 52 Asamblea de la Sociedad Interamericana de Prensa, el escritor de Aracataca pronunció su discurso “El mejor oficio del mundo” en el que reflexionó sobre el periodismo y la manera como debían formarse a los nuevos periodistas para que esta actividad tuviera la relevancia de años atrás. Además, en 2002 se entregó por primera vez el Premio Nuevo Periodismo Cemex+FNPI (fundado dos años antes) y que sería por algunos años referencia obligada a nivel continental.

En este sentido, a pesar de que en 2003 ya existían los elementos que darán realce a la crónica latinoamericana contemporánea, Donado visualiza una decadencia del género, al menos en Colombia (justo donde está la FNPI, de donde es García Márquez y donde se estaban realizando seminarios enfocados a producir un mejor periodismo). Sin embargo, cinco años después, en julio de 2008, Carolina Ethel publica un reportaje en la portada del influyente suplemento *Babelia*, de *El País*, de España, donde afirma que los cronistas latinoamericanos están haciendo una “revolución” y están a la “vanguardia literaria” gracias a sus ganas de contar la realidad (entre ellos menciona a los colombianos Alberto Salcedo Ramos y a José Alejandro Castaño). Además, plantea las bases de un discurso que permeará a partir de ese momento al hablarse de la crónica: los padres de los “Nuevos Cronistas de Indias” (bautizados así por la FNPI) son Gabriel García Márquez y el nuevo

periodismo norteamericano, quienes tienen sus antecedentes en los cronistas de la conquista de América, pero también se reconocen en los del Modernismo (José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera y Rubén Darío), estos últimos estudiados por Susana Rotker en *La invención de la crónica*, libro publicado bajo el auspicio de la FNPI y el Fondo de Cultura Económica. Además, los cronistas contemporáneos se han conocido al amparo de las redes de periodistas que ha propiciado la FNPI; publican su trabajo en revistas o en suplementos de periódicos, donde no son empleados, sino trabajadores *freelance*, y aprovechan que algunas editoriales apuestan por la no ficción para dar a conocer su trabajo en formato de libro. Asimismo, sus textos se crean bajo el auspicio de un editor al estilo “norteamericano”, quien propone temas, pero también se encarga de verificar que los datos asentados sean reales y comprobables. Aunado a lo anterior, Ethel señala que la crónica ha tomado prestadas “herramientas” de la ficción y se presenta como un discurso que muestra la realidad latinoamericana: “hay espacio para lo cotidiano y popular con sus historias mínimas o heroicas; para la cultura ancestral o del buen comer; para las vidas que hay detrás –o dentro– de los ídolos del deporte, la música o la actuación; para los entresijos del poder; para compartir la euforia de las fiestas; para tratar de entender lo absurdo o lo freak, que se escapa al reporte metódico de la sala de redacción” (Ethel, 2008).

¿Qué cambios se han generado para que la crónica pase de estar al borde de la muerte, según Donado, a convertirse en la punta de lanza del periodismo e incluso del campo editorial, de acuerdo con Ethel? ¿Qué sucede durante estos años para que Anagrama y Alfaguara, dos de las editoriales transnacionales más importantes a nivel continental, en 2012 publiquen antologías de crónica y coincidan

en que ésta es la prosa de mayor calidad (incluso sobre la literatura)? ¿Cómo se logra que se hable de un *boom* de este género?

Pierre Bourdieu, en *El sentido social del gusto*, señala que la percepción de los productos artísticos y culturales debe cambiar para que sean reconocidos como tal, no sólo al ser validados por los pares, sino al obtener autonomía dentro de su campo de producción y al producir “el universo de creencia que hace que se lo reconozca como un objeto cultural” (2017: p. 261). En este sentido, es que proponemos profundizar en las condiciones del entorno en que la *idea crónica* adquirió centralidad. Usamos dicho concepto para englobar en él un género periodístico (la crónica y sus particularidades), su modo de producción y su reconocimiento por parte del campo periodístico, literario y editorial (con su consiguiente legitimación). Consideramos que además de enfocarnos en el campo periodístico colombiano, también debemos hacerlo en diversos factores de los campos editorial y literario de este país, pues el encuentro de éstos es lo que terminará por otorgar autonomía a este género periodístico. Para ello, siguiendo a Ana María Amar Sánchez (2000), en *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, consideramos fructífero contemplar al periodismo y a la literatura como manifestaciones culturales contemporáneas a las que es preferible no separar como arte y/o literatura culta contra popular, sino como productos de una industria cultural en la que dichas formas se nutren una de la otra a través de procesos de hibridación, apropiación o mediación. Es decir, buscamos enfocarnos en los puntos de intersección entre éstas para, de este modo, comprender un cambio en el campo cultural, donde “Apropiándose de las formas populares, trabajando en el límite de ambas culturas, se crea un equilibrio inestable, una perpetua negociación entre

ellas. Las fórmulas populares y sus modos de representación inciden en la literatura culta, ésta los incluye y se transforma a la vez que los modifica” (Amar, 2000: p. 23).

El propósito de este capítulo es dar respuesta a estas preguntas y lograr comprender cómo la crónica pasó de ser un contra discurso a adquirir un lugar central en el periodismo y en el campo literario, así como en el mercado editorial. En específico, nos constreñiremos a la crónica colombiana y a la escrita por Alberto Salcedo Ramos. Así, de principio planteamos un recorrido por los campos periodístico y literario para comprender “la canibalización de formas culturales previas” (Sarlo, 1992) que realiza la crónica, así como la mundialización y masividad de la literatura (Papalini, 2011) que son la base del fenómeno editorial que deseamos estudiar.

1.1 La crónica como respuesta a la crisis del periodismo escrito

1.1.1 La crisis del periodismo

En 1996 Gabriel García Márquez leyó ante la 52 Asamblea de la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP) el discurso “El mejor oficio del mundo”. Su conferencia pretendía reivindicar la forma de ejercer el periodismo, así como plantear su preocupación por la pérdida de calidad de éste. El mensaje señalaba que los estudiantes universitarios de esta carrera tenían problemas gramaticales y de ortografía, además de que se les dificultaba la comprensión lectora y estaban desvinculados de la realidad. A esto se sumaba que los diarios cada día otorgaban menos espacio para publicar géneros como el reportaje, que necesita más tiempo de investigación, una mayor reflexión y dominio del lenguaje para escribirlo. Por lo anterior, García Márquez lanzó la propuesta de que los medios mismos se

involucraran en este rescate y que existiera una real pedagogía de la profesión, lo cual, aunado a los talleres que la FNPI impartiría, coadyuvaría en la revitalización del periodismo. “Pues al fin y al cabo no estamos proponiendo un nuevo modo de enseñarlo, sino tratando de inventar otra vez el viejo modo de aprenderlo” (García Márquez, 2012a: p. 425).

Lo que el Nobel colombiano expuso se divide en dos aristas: la enseñanza del periodismo y la responsabilidad de los medios en la crisis de éste. La cuestión académica tiene su origen a finales de la década de 1960 y principios de 1970, cuando en Colombia las carreras de periodismo se transforman en licenciaturas de Comunicación con el objetivo de responder a un entorno en donde los medios audiovisuales adquirieron mayor importancia que los impresos (Alba y Buenaventura, 1997). Este cambio paulatino comenzó por incluir materias relacionadas con la radio, la televisión y el cine, pero conforme avanzaron las necesidades del mercado laboral y se dio un aumento en el número de estudiantes, dichas carreras privilegiaron áreas como la producción audiovisual y multimedial, la publicidad y mercadotecnia, y la comunicación organizacional, entre otras (Roveda, 2005). Esto provocó una baja calidad en los egresados de dichas licenciaturas quienes poseían una gran teorización del periodismo, pero poca experiencia práctica. De ahí que María Elvira Samper, directora del *Noticiero QAP* de Colombia en 1997, reclamara que esos estudiantes “no saben redactar, no leen, no conocen historia de Colombia. Les hace falta el método, el rigor, que sí lo garantizan otras disciplinas. Es más fácil enseñarle a un antropólogo cómo hacer un *lead* [entrada de una nota informativa] o una entrevista, que al otro darle el contenido, el contexto de las cosas” (en Alba y Buenaventura, 1997: p. 18).

Aunado a esto, las propias universidades debían suplir carencias en lectoescritura en esos jóvenes, como confirma María Eugenia García, coordinadora de la Facultad de Comunicación y Lenguaje de la Universidad Javeriana (en Donado, 2003). Y a ello se sumó un fenómeno social descrito por Alba y Buenaventura (1997), en su artículo “Facultades de Comunicación: En el ojo del huracán”, respecto a que una gran parte de los estudiantes de comunicación sólo veían en dicha carrera una forma de aparecer en televisión y hacerse famosos. Además, el área de periodismo fue desplazada de la preferencia de los comunicólogos, quienes a partir del año 2000 optaron por estudiar las áreas de producción televisiva y audiovisual, así como de gestión de estrategias de comunicación (Roveda, 2005).

Este cambio, que en las universidades no se vio como una deficiencia, sino como una adaptación al entorno, provocó que en 2003 se cuestionara el modo de enseñanza por parte de la Asociación Colombiana de Facultades y Programas Universitarios en Comunicación e Información, así como de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social. El resultado fue que, de acuerdo con quienes establecieron el nuevo mapa curricular, “el ejercicio profesional de la comunicación no implica, necesariamente, el trabajo en medios y en periodismo”, por lo que diversificaron los campos profesionales con miras a las “enormes posibilidades en la investigación cultural, en la gestión, planeación, diseño y evaluación de proyectos en comunicación” (Roveda, 2005: p. 123).

De este modo, el aprendizaje del oficio quedó restringido a talleres que los propios medios de comunicación establecían, o a instituciones dedicadas a ello como la FNPI, en el caso de Colombia. Respecto al primer caso, Alba y

Buenaventura apuntan: “Los medios se convierten entonces, en «improvisadas» escuelas, cuando no se capacitan para hacerlo (algunos sí tienen verdaderas escuelas de formación, pero son los menos), y lo que logran realmente con los aprendices es la reproducción de los vicios, la asimilación de las mañas, y una visión bastante deformada del oficio y su responsabilidad social” (1997: p. 14). En cuanto a la FNPI, destaca que justo su misión, de 1995 a 2007, pretende contribuir al mejoramiento integral del periodismo, “mediante el estímulo a las vocaciones y la promoción de la ética, la independencia y la calidad en el ejercicio profesional” (FNPI, 2016a: p. 59) a través de cursos y talleres prácticos, así como de investigaciones y publicaciones. En este sentido, destaca que aún no se privilegie la narración periodística (o crónica) en su misión, la cual aparecerá hasta 2008 (una vez que esta institución ha alcanzado autonomía financiera y prestigio).

A este proceso de depauperación en la enseñanza y aprendizaje del periodismo se sumó otro también entrevistado por García Márquez: se privilegió la inmediatez de la información y no su tratamiento periodístico. Por eso Tomás Eloy Martínez, también miembro fundador de la FNPI, un año después insiste en hallar una solución a la crisis que vivía el periodismo a causa de los medios electrónicos, así como la aparición y masificación del internet:

La gran respuesta del periodismo escrito contemporáneo al desafío de los medios audiovisuales es descubrir, donde antes había sólo un hecho, al ser humano que está detrás de ese hecho, a la persona de carne y hueso afectada por los vientos de la realidad. La noticia ha dejado de ser objetiva para volverse individual. O mejor dicho: las noticias mejor contadas son aquéllas que revelan, a través de la experiencia de una sola persona, todo lo que hace falta saber (Martínez, 2006a: p. 235).

Esta crisis del periodismo tiene su origen, por un lado, en el predominio de los lenguajes audiovisuales, pero también en la masificación del uso del internet que

propicia nuevas formas de transmitir la información y cuyos canales cada vez son menos los medios tradicionales de comunicación (léase, prensa, radio y televisión).

En cuanto al primer apunte, la respuesta que vieron los editores de diarios para competir contra los medios audiovisuales fue transformar los propios periódicos en hipotéticas pantallas en las que importa poco la información, pero se privilegia la imagen. Al respecto, el cronista Martín Caparrós se cuestionaba, en el Congreso Internacional de la Lengua Española de Cartagena 2007, por qué los editores de periódicos despreciaban a sus lectores: “en su desesperación por pelearle espacio a la radio y a la televisión, los editores latinoamericanos suelen pensar medios gráficos para una rara especie que ellos inventaron: el lector que no lee” (en Jaramillo, 2012: p. 607). Este fenómeno es lo que Beatriz Sarlo (1992) llamó la *escena massmediatización*, en la que la televisión y la imagen definen las estéticas narrativas y donde se crean imaginarios y símbolos en los que hay una simultaneidad y escena cultural única, pues cualquier consumidor es capaz de entender lo que los medios quieren transmitirle, ya que: “explota la persuasiva y halagadora ilusión de que es una cultura para *todos*” (1992: p. 54).⁷

En este sentido, lo que los diarios buscaron fue insertarse en una cultura mediatizada con tal de favorecer su consumo, con la consecuente depreciación de los géneros periodísticos de análisis o interpretación, y privilegiar el uso de infografías y otros auxiliares visuales. Es decir, dejaron su papel político (informar y moldear la opinión de los lectores), y abandonaron su función social para anteponer las demandas que la publicidad y las ventas les exigían. Esto trajo consigo una

⁷ Resaltado en el original.

competencia que los diarios tenían perdida ante los medios audiovisuales. Si bien deseaban llegar a un público amplio, los lectores tradicionales no encontraban en esas páginas lo que buscaban: información a profundidad de ciertos temas, sino un contenido cada vez más breve. Por el contrario, las audiencias más jóvenes, nativos de la cultura audiovisual, no creían necesario informarse por medio de los periódicos, ya que habían crecido con la idea de que la prensa la constituirían compañías controladas o incluso pertenecientes a los “poderes económicos” (Estefanía, 2005: p. 22). Además, en su intención por competir, los medios impresos uniformaron su mercancía con la de los medios audiovisuales, por lo que generaron contenidos que no requerían la reflexión o el análisis, pues predominaba la nota informativa simple y útil.

Todo ello provocó una crisis económica en diarios debido a la baja en la publicidad. En Colombia, por ejemplo, se dio una pérdida acumulada de 37.04% de inversión publicitaria de 1996 a 2000, en parte atribuida a la crisis económica que vivió dicho país entre 1998 y 1999 (Ministerio de Cultura de Colombia, 2003: p. 195).

Ese fenómeno a nivel global tuvo graves consecuencias, a decir de José Manuel Burgueño en *Cuestión de confianza. La credibilidad, el último reducto del periodismo del siglo XXI*, pues los periódicos, en tanto empresas, dejaron de percibir ingresos y, a costa de su calidad, privilegiaron la información que generaba ventas, la que era mercantilizable: “se genera una espiral en la que la caída de ingresos supone reducción de gastos, recortes de plantilla; con menos gente la calidad del producto se resiente, se verifica menos y pierde credibilidad; ello incide en una pérdida de lectores, disminución de ventas, caída de la difusión y por tanto repliegue

de la publicidad, que profundiza la caída de ingresos, y vuelta a empezar” (2010: p. 20).

Ahora bien, respecto al impacto de internet en los diarios, a finales de la década de 1990 se presentaron dos fenómenos que incidieron en la forma como se ve al periodismo. En primera instancia, la popularización de una cultura de la gratuidad en relación con la migración de los lectores hacia el formato digital, lo que conlleva una baja de ventas en las publicaciones periódicas y también la migración de la publicidad a este campo. La segunda es la creación de un periodismo ciudadano, en el que cualquiera puede crear y difundir información.

Respecto al primer punto, baste decir que los diarios y revistas apostaron por distintas opciones: 1) en algunas mezclan la gratuidad con el pago por contenidos exclusivos, los llamados *paywall* suaves (por ejemplo, la revista *El Malpensante*); 2) algunos otros abrieron la totalidad de sus contenidos en la red, pero monetizaron sus sitios web vía publicidad (la revista *SoHo*), y 3) algunos más apostaron por el pago para acceder a sus contenidos digitales, *paywalls* rígidos (en México, el periódico *Reforma.com* es una muestra).

Sin embargo, estos modelos compiten contra un sinnúmero de medios en línea que pueden proporcionar la información que el lector requiere y que son impulsados por anunciantes que también invierten en sus plataformas, pero cuyos contenidos provienen de los medios que cobran por su contenido o aquellos que se sostienen por sus ediciones en papel (así como por la información de boletines

institucionales).⁸ En este sentido, la única ventaja de los medios tradicionales sobre las demás opciones en internet parte de la credibilidad y el valor simbólico que poseen, los cuales se construyen a partir de las firmas o autores que participan en ellos (como veremos más adelante).

El segundo fenómeno, el del periodismo ciudadano, parte del imaginario de que el periodista mantiene una relación de subordinación con el poder, por lo que es necesaria la participación del ciudadano para dar credibilidad a la información. El llamado “periodismo ciudadano” brindó al lector la certeza de estar ante un informador confiable, pues era posible identificarse con él. Además, los mismos medios alentaron este fenómeno al considerar que, ante un mundo con afanes democratizadores, era necesario abrir sus espacios. El académico Omar Rincón ironiza al respecto en un artículo del libro *De las audiencias contemplativas a los productores conectados*: “Los ciudadanos están de moda. Y pareciese que ellos son sabios. La verdad es que son innovación social y política, nunca se les había escuchado. Y ahora, por los derechos ganados y por las tecnologías recibidas es posible saber qué piensa[n], sienten y quieren. La escucha ciudadana hoy es una necesidad política y mediática” (2012: p. 204).

Lo anterior sólo fue posible gracias a que el ciudadano se convirtió en productor de información y en parte de un negocio mediático en donde esto vende audiencia (Rincón, 2012). El ciudadano o lector que informa crea la ilusión de que visibiliza otras historias y no necesariamente la oficial, la que los medios de

⁸ Al respecto, ver el cuestionamiento de Burgueño respecto a cómo la gratuidad de los medios digitales es posible gracias al costo de los medios en papel y el cual es pagado por los consumidores de estos últimos (2010: p. 29).

comunicación tradicionales quieren difundir en colusión con el poder. Promovido por las mismas industrias periodísticas, se vende un discurso que brinda credibilidad y promete “expresión y abrir el significar a nuevos modos sociales” (Rincón, 2006: p. 18).

Sin embargo, este modelo presenta un problema: no crea estrellas de la comunicación o líderes de opinión. Esto afecta al periodismo ciudadano y al periodismo en internet, pues la vastedad de opciones evita la existencia de figuras públicas como sucede en los medios de comunicación tradicionales (Fogel, 2005) y por ello no hay fidelidad a un medio. Esto repercute en que además de la información, se necesita crear cierta celebridad para poder competir con los diversos sitios electrónicos de información que existen. Es decir, un periódico o una revista no compiten únicamente por su contenido, sino por su presencia mediática y por ser reconocidos entre los lectores. Jean François Fogel, experto en prensa digital, refiere que además no es suficiente ser líder de los medios de comunicación, ya que también debe de competir con agrupaciones de noticias o con buscadores web:⁹

Como prueba de esa nueva realidad puedo citar la necesaria humildad de los periodistas que trabajan en el sitio Web de *Le Monde*. Por una parte, saben que su sitio ocupa el primer rango de audiencia dentro de los sitios de información en el idioma francés. Por otra parte, no pueden negar que tiene menos visitantes que las versiones francesas de *Google News* y de *Yahoo News*, que no emplean ni un periodista y proponen una información cosechada a través de Internet (Fogel, 2005: p. 39).

⁹ Las cuales tienen una ventaja extra: proponer a los lectores noticias de acuerdo con ciertos algoritmos que muestran “aquellas noticias que están más presentes en la red, que son más recomendadas por la audiencia, más redirigidas por correo electrónico, y también aquellas que son seleccionadas por un sistema de personalización de la información o de selección de tópicos” (Fogel, 2005: p. 39).

Por último, la enorme cantidad de información y medios es responsable de que la prensa pierda personalidad, aunado a su incapacidad de ser la primera fuente en informar sobre un hecho noticioso. En “Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI”, Tomás Eloy Martínez lo planteó así:

Todas las mañanas, en cualquier latitud, los editores de periódicos llegan a sus oficinas preguntándose cómo van a contar la historia que sus lectores han visto y oído decenas de veces en la televisión o en la radio, ese mismo día. ¿Con qué palabras narrar, por ejemplo, la desesperación de una madre a la que todos han visto llorar en vivo delante de las cámaras? ¿Cómo seducir, usando *un arma tan insuficiente como el lenguaje*, a personas que han experimentado con la vista y con el oído todas las complejidades de un hecho real? (Martínez, 2006a: p. 232).¹⁰

La respuesta se puede identificar en las formas que adoptó el periodismo en esos años, pero que a partir de finales de los noventa comenzó a ponerse en práctica: la *idea crónica*.

1.1.2 La “invención” de la *idea crónica*

La noción *crónica periodística* no es nueva, pero sí su relectura y reconceptualización (la *idea crónica*). Como señala Roger Chartier, en *El mundo como representación* (1996), podemos rastrear su historia a través de la relación de este tipo de textos con las lecturas individuales y colectivas, pero considerando también los “procedimientos de construcción donde se emplean conceptos y obsesiones de sus productores y donde se marcan las reglas de escrituras particulares al género” (1996: pp. 40-41), en este caso la *crónica*.

En Colombia, hasta mediados del siglo XX, se ocupaba el término *crónica*, según la estudiosa Maryluz Vallejo Mejía, para referirse a una forma de escritura

¹⁰ El resaltado es nuestro.

que va “desde el artículo de opinión a la columna personal” (1997: p. XI), que tiene un estilo narrativo y ensayístico, utiliza una prosa de calidad y que se desentiende del valor noticioso. Esta prosa, considerada “literatura periodística” o “crónica de estilo”, tuvo su auge durante “Medio Siglo de Oro” (1910-1960).¹¹ Sin embargo, para 2006 cuando Vallejo Mejía realiza una historia del periodismo colombiano (*A plomo herido. Una crónica del periodismo en Colombia [1880-1980]*), ya apunta que los autores de los años cuarenta refundan el género mediante la “fusión del estilo de los viejos cronistas de Indias, de los cultores de la crónica de estilo con el reportaje objetivo y el reportaje subjetivo de ribetes literarios. Todos estos géneros, bajo los preceptos iluminados del periodismo estadounidense, propiciaron el estallido de la crónica de actualidad más vigorosa, con gran sentido de la narración dramática apoyada en rica reportería y en datos exactos” (2006: p. 258). Asimismo, extiende la tradición del género hasta la época de la Colonia, basada en los dos volúmenes de *Antología de grandes crónicas colombianas*, seleccionadas y prologadas por Daniel Samper Pizano en 2003 y 2004. Es decir, ha comenzado a redefinirse la crónica colombiana y se le ha empezado a establecer una tradición. Este cambio se basa en que se deja de considerar *crónica* sólo a aquella que se publica en periódicos o cuando forma parte de un relato de “aventuras fundadoras” (Samper Pizano, 2004: p. 32).

¹¹ En este sentido, destaca que todavía en el momento de publicación del libro de Vallejo Mejía (1997) se consideren estos 50 años como representativos del “*surgimiento* y la evolución del género crónica hasta alcanzar sus cumbres expresivas con propuestas temáticas y estilísticas que no han sido superadas *en las últimas décadas, cuando el género ha perdido vigor y presencia en nuestra prensa*” (1997: p. XV). El resaltado es nuestro.

Esta transformación deja de lado la metodología utilizada por Earle Herrera, en el multicitado libro *La magia de la crónica* (1986), quien catalogaba dicho género en tres: crónica histórica (por ejemplo, la de Indias), crónica literaria (la llamada “de estilo” en Colombia) y crónica periodística (la que refería hechos noticiosos utilizando recursos estilísticos y literarios).

Si bien Samper Pizano (2004) todavía considera esa división,¹² preferirá nombrarla *periodismo narrativo* incluyendo en este tipo de textos tanto a la crónica como al reportaje. Además, engloba algunos de los conceptos que se difunden a partir de los talleres de la FNPI, a saber, el origen de la crónica contemporánea en el nuevo periodismo norteamericano, la presencia fundadora de Ryszard Kapuscinski como promotor del reportaje con tratamiento novelístico, las revistas como publicaciones especializadas en periodismo narrativo de “largo aliento” y la importancia de Gabriel García Márquez como cabeza de los cronistas que, a partir de la década de 1950 del siglo XX, fortalecerán al periodismo narrativo colombiano a partir de la publicación de reportajes.¹³

La explicación anterior busca hacer un breve repaso histórico del uso de términos como *crónica*, *reportaje* y *periodismo narrativo* debido a que al plantear la solución que el periodismo colombiano (y latinoamericano) halló para salir de su crisis, no aparece de principio el uso del concepto *crónica* como nosotros lo

¹² Esto se comprueba cuando apunta: “Hasta cuando se desprende la *crónica periodística* propiamente tal de la *crónica histórica*, esta última representaba uno de los géneros narrativos más populares” (Samper Pizano, 2004: p. 29). El resaltado es nuestro.

¹³ Samper Pizano intenta justificar su decisión de llamar “cronistas” a quienes realizan “reportajes” de la siguiente manera: “La rancia estirpe de la crónica explica que, si bien ella no abarca con tal denominación al reportaje, el nombre para quien practica el oficio narrativo se deriva de la crónica. Así, pues, no existe el «reportajista» que escriba reportajes, porque el cronista es el periodista que se ocupa de ambos” (2004: p. 34).

comprendemos. En 1996 Gabriel García Márquez habla de “reportaje magistral”; Tomás Eloy Martínez, en 1997, apela por “reportajes bien escritos” o por “narrar la realidad”; en 2003-2004 Samper Pizano se refiere a “periodismo narrativo” o “periodismo literario”; en 2005 Susana Rotker legitima el concepto *crónica*, que un año después Tomás Eloy Martínez utiliza ya, y aunque en 2008 la FNPI en su misión institucional todavía lo llama “periodismo narrativo”, el uso de *crónica* se habrá extendido por completo para 2012. Veamos ahora este trayecto, así como su reformulación a partir de las necesidades de los diarios a finales de los noventa del siglo anterior.

Susana Rotker apunta, en *La invención de la crónica* (2005), que su estudio de este género comenzó de forma azarosa en 1983 cuando se le asignó el análisis de una crónica de José Martí. Su trabajo académico se fue ampliando hasta abarcar a varios autores del Modernismo. En 1991 se hizo acreedora al premio de ensayo de Casa de las Américas por su tesis doctoral “Fundación de una escritura”, y un año después publicó en Argentina algunos apuntes titulados *La invención de la crónica*. En mayo de 1996, junto con Tomás Eloy Martínez, dictó un taller en la FNPI sobre el tema. Entre los autores que escogió, recuerda Martínez, estaban algunos “entonces poco difundidos en el continente” (en Rotker, 2005: p. 9) como Pedro Lemebel, José Roberto Duque y otros no muy estudiados como cronistas como Severo Sarduy, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco o el subcomandante Marcos (autores provenientes de la literatura y no del periodismo, así como el guerrillero mexicano). Sin embargo, el eje de su taller se basó en “la revelación de que la crónica estaba ya en los orígenes de la gran tradición literaria latinoamericana, al

establecerse durante el Modernismo como un género en sí mismo, hermano de sangre de la poesía y de la ficción, a través de algunos grandes nombres fundadores: José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío” (Martínez, en Rotker, 2005: p. 9). Este libro, el tercero de los manuales publicados por la FNPI en colaboración con el Fondo de Cultura Económica,¹⁴ permitió hilvanar las propuestas en torno a la *idea crónica* y propició su auge a partir de estos años debido a que otorgó un valor simbólico a esta forma escritural, le dio legitimidad al empatarla con una tradición periodística, pero sobre todo literaria. Para Rotker la crónica ya no tiene tres formas como para Earle Herrera (la histórica, la periodística y la literaria), sino que es una sola y cada una de estas divisiones son etapas de un mismo fenómeno escritural. Pero, ¿en qué consistía dicha escritura? En un texto que no tiene la estructura narrativa de la noticia, que no sólo pretende responder a las preguntas básicas del periodismo (qué, quién, cuándo, dónde y por qué) y que deja de lado la referencialidad y actualidad del periodismo, pero se ayuda de “recursos estilísticos” para que cada idea se transforme en una imagen, muestre un aspecto mínimo de la realidad, cuide la retórica del discurso y su eficiencia, y se ayude del punto subjetivo del cronista para divertir, más que informar, al lector (Rotker, 2015) (no se pierda de vista que esta caracterización se refiere a la crónica modernista).

Por su parte, desde 1982, Gabriel García Márquez había visibilizado este modo escritural, pero sin llamarlo *crónica*. Ese año, junto con Tomás Eloy Martínez,

¹⁴ Los dos primeros fueron *Técnicas de investigación. Métodos desarrollados en diarios y revistas de América Latina*, de Daniel Santoro, y *El zumbido y el moscardón. Taller consultorio de ética periodística*, de Javier Darío Restrepo, publicados en 2004. Ambos ejemplares muestran el interés principal de la FNPI de acuerdo con lo acotado en su “Misión” de 1995 a 2007: “contribuir al mejoramiento integral del periodismo [...] mediante el estímulo a las vocaciones y la *promoción de la ética*, la independencia y la *calidad en el ejercicio profesional*” (2016a: p. 59). El destacado es nuestro.

Rodolfo Terrago y Miguel Ángel Díaz, trabajó en el proyecto de la edición de un diario que estaba planeado para aparecer a finales de 1983: *El Otro* (que nunca vio la luz). Este periódico formaba parte de la inquietud del Nobel colombiano por regresar al periodismo, ya que deseaba ser recordado por el periódico y no por su galardón recién obtenido: “Nací periodista y hoy me siento más reportero que nunca. Lo llevo en la sangre, me tira. Además, quiero que hagamos el mejor diario de América Latina, el mejor informado, el más veraz, el más exacto. Que nunca nos rectifiquen” (en Arizmendi, 2014: p. 91). *El Otro* tendría algunas características que el colombiano había explorado con éxito en su paso por el periodismo y, en especial, en *Relato de un naufrago* (originalmente publicado en 1955 en *El Espectador* de Bogotá y editado en forma de libro en 1970):

Su edición diaria no registrará todas las noticias de las anteriores 24 horas, ni siquiera presentará “la mayor cantidad posible”, pero contará, narrará las mejores, mostrando siempre el lado que los demás medios olvidan en su loca carrera por atrapar “la chiva” [la exclusiva noticiosa].

Su planta de redacción estará constituida por periodistas menores de treinta años, que deberán entrenarse en la creación y utilización de un estilo de narración de las noticias que tendrá en cuenta que la radio, la televisión y los otros periódicos repiten al público los mismos sucesos, de la misma manera (en Arizmendi, 2014: pp. 105-106).

Estas características están presentes en su intervención ante la SIP en 1996 y también lo estarán en las palabras de Tomás Eloy Martínez frente al mismo organismo, como se apuntó con anterioridad.¹⁵ Sin embargo, aunque el autor de Aracataca pone en blanco sobre negro estas características, el periodismo llega a

¹⁵ Además, no debe perderse de vista que el propio García Márquez explorará estos formatos a lo largo de su vida como periodista, y también lo hará en dos de sus reportajes publicados como libros: *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, fruto de una larga entrevista con el cineasta chileno, y *Noticia de un secuestro*, de 1996, donde narra el secuestro de Maruja Pachón y otros periodistas colombianos a manos del cártel del narcotraficante Pablo Escobar y los extraditables.

ellas de forma empírica. Es decir, García Márquez, por su importancia en el campo periodístico y cultural, es el personaje que visibiliza dichas peculiaridades, aunque en diferentes textos de académicos o periodistas colombianos ya se mencionaban también. Por ejemplo, en 1976, Daniel Samper Pizano otorga estas particularidades al reportaje,¹⁶ cuyo tono es ágil, debe parecer un relato y es permisible que el autor forme parte de éste; además, cuenta casos particulares para mostrar una idea general de la que el lector debe inferir la importancia de lo que se está recreando: “En la crónica no importan mucho los detalles y precisiones, que son esenciales en el reportaje: fechas, nombres, cifras, lugares” (en Samper Pizano, 2007a: p. 16).

Lo anterior es comprensible porque en ese momento el género periodístico con mayor renombre es el reportaje, prueba de ello es que las referencias periodísticas de Samper Pizano son Oriana Fallaci, John Hersey, Gay Talese o Woodward y Bernstein (estos dos últimos, reporteros que destaparon el escándalo Watergate). A este género es al que se le atribuye impulsar la reportería y cuyos representantes tienen una narración cinematográfica y conocen bien la tradición literaria norteamericana y su vínculo con el periodismo, especialmente a través de Ernest Hemingway. Así, los grandes periodistas colombianos son los *reporteros* Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio, Plinio Apuleyo Mendoza, Germán Pinzón y otros que para inicios del siglo XXI primero serán considerados periodistas literarios o narrativos y después serán reivindicados como cronistas. Sin embargo, será hasta 2001 cuando el ejercicio antologador de “reportajes” de

¹⁶ Para este autor, en ese momento, la crónica es un relato breve sin pretensiones que cuenta un suceso del pasado “generalmente de poca monta pero con mucho contenido humano” (en Samper Pizano, 2007a: p. 13).

Samper Pizano vuelva a ver la luz, pero ya bajo otra óptica: la del impulso a una narrativa periodística que está intentando salir de una crisis del oficio, pero también comercial.

En su prólogo “Veinticinco años después”, Samper Pizano ya habla del “linaje literario” del reportaje que “lo hace de fascinante lectura; pero también a que no hay mejor herramienta periodística que ésta para descubrir a los pequeños y sencillos seres humanos que, aunque apabullados por las estadísticas y relegados por el estruendo de la guerra, siguen siendo protagonistas y víctimas del momento histórico” (Samper Pizano, 2007a: pp. 35-36).

Si en la década de 1980 no se concreta el diario propuesto por García Márquez no sólo es por cuestiones legales y económicas, sino porque aún no se ha desarrollado el contexto de lectura para esta práctica y su reconocimiento. Hay un discurso periodístico hasta entonces identificado con el reportaje, con características en particular, pero su enunciación, aunque similar a lo que después será la crónica, carece de la legitimación por parte del campo periodístico, lo cual parece ser la intención de reeditar en 2001 la antología de reportajes de Samper Pizano.

Las particularidades de esta narración periodística fueron resumidas en 2003 por Patricia Nieto en el libro *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo*, de Juan José Hoyos. En la “Presentación” se habla de García Márquez y el nuevo periodismo norteamericano como los fundadores de este estilo que pretende hacer “un cuento de la vida real” y cuyas peculiaridades son:

[...] cada texto contará una historia; el tiempo no será un dato, será el hilo para tejer la historia; la tensión constituirá el secreto para lograr que el lector siga leyendo alentado por la pregunta ¿qué va a suceder?; la historia deberá

llegar a uno o varios clímax para que la trama tire hacia adelante; los personajes no se asociarán sólo a un nombre, tendrán una identidad; el espacio será un ambiente completamente detallado que funcione como marco para los hechos; los sucesos no se enumerarán, acaecerán frente a los ojos del lector mediante la construcción de escenas y secuencias; el contexto permitirá comprender el hecho principal; el narrador hablará desde un punto de vista particular (en Hoyos, 2013 [2003]: p. xiv).

En este texto aún se menciona a Norman Sims como precursor metodológico de este tipo de periodismo a través de su libro *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal* (1996), cuya edición en español se realizó en Colombia y sólo se distribuyó en dicho país.¹⁷ Lo anterior se destaca porque la presencia de Sims será una constante en los trabajos sobre periodismo narrativo en el país sudamericano, mientras no sea conceptualizada la *idea crónica* que se impulsará desde la FNPI. Es decir, Sims sirvió como fundamento para “teorizar” este discurso periodístico sólo mientras la *idea crónica* cobraba legitimidad, pues entonces su libro desaparecerá y será reemplazado por aquellas fuentes que provienen de la tradición impulsada por la FNPI. Sin embargo, permite que el salto del concepto *reportaje* al *periodismo literario* y posteriormente a la *crónica* sea más terso.¹⁸

¹⁷ En 2009, con la *idea crónica* ya consolidada, el ejemplar se reeditó en México, Argentina y Colombia en editorial Aguilar (aunque al parecer sin mucho éxito entre los estudiosos de la crónica por las escasas referencias en los textos académicos, periodísticos y antologías consultadas).

¹⁸ En este sentido, también resulta intrigante que el libro *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, de Julio Ramos (publicado por primera vez en 1989 por el Fondo de Cultura Económica, y que analiza la crónica modernista y sus características) no haya gozado de difusión entre estos especialistas. Planteamos dos posibles causas: en el momento en que vio la luz este texto la crónica modernista no era considerada un preámbulo a la crónica contemporánea (lo que conseguirá Rotker), y tampoco se le equiparaba con la forma de periodismo narrativo que en esa época se atribuía al reportaje, como se señaló con anterioridad. Por otra parte, a pesar de que el libro también lo distribuye una editorial continental (FCE), su contenido parece restringirse al interés de los estudiosos del campo literario. En contraparte *La invención de la crónica* se toma como un “manual” para escribir periodismo en el siglo XXI y es conocido por el campo periodístico (cuyos integrantes serán los primeros en difundir la *idea crónica* hasta que en la primera década del siglo XXI la academia y el campo literario comiencen a visibilizarla).

Durante esta época, finales de la década de 1990, el periodismo ha intentado salir de la crisis antes mencionada por medio de un estilo narrativo. Según Omar Rincón (2006), en *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*, para competir con los medios audiovisuales y copiar su narrativa el periodismo no debe olvidar que el público compra entretenimiento y que éste debe generar ganancias económicas a los medios de comunicación. Coincidentemente, la narrativa televisiva, al igual que lo que se le ha pedido al reportaje, sigue estructuras dramáticas cercanas al melodrama, el documental, el noticiero o el videoclip, pues narra para imitar la realidad, “pero en forma de ficción” (Rincón, 2006: p. 80).

Así, hay dos discursos que se asemejan, pero mientras el televisivo promueve “relaciones afectivas con sus audiencias e identificaciones en sus públicos, se ha adaptado a la conversación diaria, sirve de compañía en los quehaceres cotidianos, no exige mucho del televidente y le promete mucho: entretenimiento permanente” (Rincón 2006: p. 22), el discurso periodístico es emitido de forma vertical por un periodista a quien se siente lejano y de quien se desconfía.

Es en este contexto que adquiere relevancia la FNPI. Al promover la ética periodística, busca obtener la confianza del lector para que, de ese modo, el periodismo pueda competir con el resto de los medios de comunicación, como afirma Burgueño (2010). Además, la FNPI se convierte en la entidad que permitirá que estas ideas se desarrollen y difundan en Latinoamérica, y tendrá en Gabriel García Márquez un representante con suficiente valor simbólico como para transmitírselo a los productos que se desarrollen en esta entidad.

La Fundación comenzó actividades en 1995, cuando ofreció talleres de crónica, ética, reportaje e investigación. En ese momento su principal aliado fue la Escuela de Periodismo Universidad Autónoma de Madrid/*El País* y su principal benefactor era la Unesco, quien junto con el propio García Márquez financiaban las actividades de la entidad. Hasta 2001 la institución logró su autonomía financiera, además de que consiguió que Cemex financiara su premio a lo mejor del periodismo en América Latina, lo que le da visibilidad continental. Asimismo, comienza sus colecciones editoriales. A partir de entonces y hasta 2005, la Fundación pasa por un periodo de crecimiento durante el cual brinda talleres, firma convenios (por ejemplo, con el CAF Banco de Desarrollo de América Latina), establece redes de periodistas a lo largo del continente y planifica sus actividades de tal modo que se hacen recurrentes y seriadas. Es decir, la organización ya no depende de la coyuntura, sino que se institucionaliza en todos los sentidos. Además, su consejo rector¹⁹ junto con su red de maestros difunden los valores de la FNPI a lo largo de Latinoamérica y le transmiten valor simbólico debido a la trayectoria de cada uno de ellos.

A la par de esto, se dio la aparición de diversas publicaciones periódicas dedicadas o que le daban un peso específico al periodismo narrativo.²⁰ Todas ellas

¹⁹ Integrado en esos años por el propio García Márquez, Sergio Ramírez, Geraldinho Vieira, Susan Meiselas, Alma Gullermoprieto, Germán Rey, Horacio Verbitsky, Rosental Alves, Martín Caparrós, Mónica González, Jean-François Fogel, María Teresa Ronderos, Jon Lee Anderson, Héctor Feliciano, Carlos Fernando Chamorro, Héctor Abad Faciolince, Juan Villoro, Javier Darío Restrepo y Joaquín Estefanía.

²⁰ La colombiana *El Malpensante* (1996), la *Rolling Stone* en su versión argentina (1998, con distribución en Bolivia, Uruguay y Paraguay; la versión chilena comenzó a circular en 2003, la mexicana en 2009, la colombiana en 2013), *Gatopardo* (que surgió en 1999 en Colombia y ahora se edita en México), *SoHo* Colombia (en 1999), la peruana *Etiqueta Negra* (2002), la argentina *Lamujerdemivida* (2003), la mexicana *Replicante* (2004) y las argentinas *Orsai* (2011) y *Anfibia* (2012), entre otras muchas. Asimismo, revistas como *Sábado* y *Paula*, de Chile, o *Letras Libres*, en México, incorporaron crónicas a su contenido habitual.

eran la respuesta a un periodismo que atendía cada vez menos a los textos y más a la publicidad y a los elementos auxiliares visuales. Además, estas revistas lograron borrar algunos rasgos que aún diferenciaban al periodismo de la literatura en cuanto a su proceso de producción y de edición (Rodríguez R., 2009): ya no había una urgencia por publicar un texto debido a su temática coyuntural; el espacio para la publicación de estos trabajos había dejado de limitarse, como ocurría en los diarios; debido a que el discurso narrativo representaba un punto subjetivo, permitía una mayor diversidad e interpretación de lecturas; además, el periodista se alejaba de las redacciones de los periódicos y podía ejercer su oficio en la soledad, sin la responsabilidad de ser fiel a una línea editorial. A esto se añadía la idea de que el periodista ya no necesitaba ceñirse al dato duro para dar a conocer su entorno, sino que por medio de una narrativa guiada por un conflicto dramático y enfocada desde un punto de vista no convencional podía propiciar un efecto emocional en la audiencia, informarla y “dar sentido al imaginario colectivo” (Rincón, 2006: p. 128).

Es decir, estas revistas dejaron de erigirse como emisoras de un discurso hegemónico y dieron paso al testimonio de aquellos que no eran contemplados por el diarismo convencional. Al hacerlo, crearon una nueva textualidad que se alejaba de la alta cultura y daban importancia a la cotidianidad relevante, expresión misma de la crónica. Stephen Tyler (citado por Rodríguez R., 2009: p. 47) señala que algunas formas narrativas consiguieron lo anterior “destruyendo el observador trascendental, cambiando el estilo por la retórica, a la razón por la emoción, al texto sin sujeto y al sujeto sin texto, liberando al otro de toda descripción sujeta al poder, abandonando la pretensión de un control del discurso por parte del autor”. Así, con dicha acción estas revistas daban al periodista un lugar similar al del periodista

ciudadano en boga. Además, lograron ganar credibilidad gracias a la existencia de un editor que verificaba cada uno de los datos para evitar imprecisiones.

Todo lo anterior fue necesario para que en 2005, cuando se publicó *La invención de la crónica*, de Susana Rotker, el libro cobrara relevancia al dar una posible respuesta a la crisis del periodismo vía la crónica, en tanto discurso periodístico. Éste es uno de los manuales de la FNPI y su materia de estudio, la crónica modernista, coincide con el periodismo narrativo o reportaje que están practicando periódicos y revistas en ese momento. Pero lo nombra por primera vez como “crónica contemporánea” y le brinda una característica extra: la crónica es una práctica cultural. Ésta consiste en una forma de escritura, aunada a un contexto social en donde el periodista asume la autoría y es importante en tanto tal, pues su punto de vista es el que otorga su particularidad al texto. Además, al igual que los escritores modernistas, a quienes Rotker estudia, el pago que recibe depende más de su renombre y de su estilo escritural que de un hecho noticioso que dé a conocer. Por lo mismo no tiene urgencia por publicar, ni un límite espacial o temporal para desempeñar su labor. Esto último, a su vez, le brinda autonomía a la crónica, pues ya no está atada a un hecho coyuntural. Asimismo, la crónica contemporánea, al igual que la modernista, “implica una postura ambigua, aunque en general *crítica* hacia el poder institucional y la burguesía, una forma de *renarrativizar casi cotidianamente un orden real que se ha fragmentado*, un estilo que mezcla recursos estilísticos para lograr la expresión de cada idea en imágenes, que cuida la forma y pesa las palabras”

(Rotker, 2005: p. 174).²¹ Hay un paralelismo entre ambas crónicas (la modernista y la contemporánea) que permite su asimilación como un discurso contrahegemónico que posee una tradición y se cultiva desde una entidad con suficiente valor simbólico como para promover dicha idea: la FNPI. Un año después, esta idea sobre la crónica y su genealogía es repetida por Tomás Eloy Martínez (2006b), sin nombrar a Rotker, en el “A manera de prólogo” de la antología *Lo mejor del periodismo de América Latina* que incluye los trabajos galardonados y seleccionados en el Premio Nuevo Periodismo Cemex-FNPI. Lo mismo sucederá en 2008 en el trabajo de Carolina Ethel publicado en el suplemento *Babelia*,²² antes referido, y en el Primer Encuentro Nuevos Cronistas de Indias, en Bogotá.

Como señala la propia FNPI, en ello tuvo mucho que ver:

[...] el sentido visionario de oportunidad con el que Gabriel García Márquez y sus cómplices, nuestros maestros, enfocaron a la FNPI para adaptar sus programas y propuestas a unas condiciones relacionadas con la época, con la economía de los medios, con la tecnología, con la ruptura de fronteras, con la revalorización del periodista como autor o del periodista que se ve como líder en el proceso o como un editor. Todos esos factores que han incidido en este florecimiento de la crónica (FNPI, 2014: p. 15)

Así, en 2008 el concepto y la *idea crónica* comienza a difundirse a través de las redes de la FNPI y de sus maestros. El cronista Martín Caparrós recuerda que en el Primer Encuentro de Nuevos Cronistas de Indias querían saber si aún existían cronistas, saber qué era la crónica, y comenzaron a identificarse y a establecer lazos entre ellos. Sin embargo, cuatro años después, en el segundo encuentro, la crónica había sufrido una eclosión y se habían editado los dos compendios que visibilizaron en Hispanoamérica este tipo de textos: *Antología de crónica latinoamericana actual*

²¹ Destacado en el original.

²² Recuérdese que justo el diario *El País* es el primer colaborador de la FNPI.

(Jaramillo, 2012) y *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares* (Carrión, 2012). Así, la *idea crónica* ya no se cuestiona: hay una forma discursiva que promueve la FNPI, una tradición a la cual apegarse, se ha promovido un modo de producción y empieza a legitimarse este discurso periodístico. Jaramillo dirá que “la crónica periodística es la prosa narrativa de más apasionante lectura y mejor escrita” en América Latina (2012: p. 11), mientras que el texto de Carrión apunta que los cronistas “están cultivando el arte del relato sin ficción a un nivel sin precedentes en la historia de la literatura en nuestra lengua” (2012: texto de contraportada). A decir de Margarita García Robayo, quien fue coordinadora de proyectos de la FNPI, esta entidad “dijo: ‘Esto se llama crónica, y la hacen estos tipos y se puede hacer así’. Al nombrarla, le dio un estatus” (Guerriero, 2012a).

Entonces la *idea crónica*, no la crónica, se había inventado.

1.2 La mundialización de la literatura y la aceptación de nuevos discursos

En 1996 Alberto Fuguet y Sergio Gómez editaron *McOndo*, una antología de nuevos autores latinoamericanos que pretendía dejar atrás el realismo mágico con que relacionaban a la literatura de América Latina en la academia estadounidense. Según su presentación, el libro dejaba entrever que se había olvidado el tema de la identidad continental y que entonces los autores se enfocaban en la identidad personal, alejados de la escena pública, y receptivos de la cultura popular: “Temerle a la cultura bastarda es negar nuestro propio mestizaje” (Fuguet y Gómez, 1996: p. 15). Ello acarreó que estos autores buscaran su inspiración más allá de las fronteras nacionales y se asumieran como parte de una cultura global, pero occidental.

Así, la literatura de esos años privilegió un realismo en donde exponían los temas urbanos de sus países: corrupción, violencia o caos, entre otros muchos. De acuerdo con Rafael Gutiérrez Giraldo, en “Adiós a Macondo: anotaciones sobre narrativa latinoamericana contemporánea”, esto “se manifiesta en el auge de las novelas policiales o de corte policial, novelas sobre sicarios, narcotráfico y violencia urbana y otro tipo de narrativas no ficcionales” (2009: pp. 60-61). Sin embargo, referir este cambio en la literatura únicamente por las características temáticas significa reducir un fenómeno que tiene que ver con transformaciones sufridas en la llamada “ciudad letrada”, en los modos de producción dentro del campo literario, en las redes de conocimiento y lectura que propició el avance tecnológico (los autores podían conocerse y leerse gracias a internet y a la venta de libros electrónicos a nivel global), así como las estrategias de mercado impulsadas por los grupos editoriales transnacionales (de los cuales es obra la propia antología arriba citada). A esto se deben agregar las particularidades de un mercado editorial como el colombiano que comenzó a despegar en la década de 1960 y que para 1993 era uno de los 10 países con mayores exportaciones de libros a Estados Unidos (Cobo, 2000).

El objetivo de este apartado es exponer la situación del campo literario colombiano a finales de la década de 1990 para así comprender cómo es que la crónica pudo obtener legitimidad dentro de éste y aprovechar algunas condiciones que propició el mercado editorial para imponerlo como un discurso en apariencia novedoso y que suplía algunas carencias de la literatura en boga.

1.2.1 La narrativa colombiana a fin de siglo

En Colombia, el intento por alejarse del realismo mágico se dio en los años 1970-1980, por lo que para la década de 1990 los narradores habían dejado atrás la tradición impuesta por Gabriel García Márquez y apelaban a otras con miras a una literatura más cosmopolita. En *Asedios a la ciudad letrada: ensayos críticos* (2014), Óscar López apunta que estos narradores abrazaron lo popular no sólo en sus temáticas, sino también en el lenguaje de sus obras. Por su parte, Jaime Alejandro Rodríguez, al compilar *Hallazgos en la literatura colombiana. Balance y proyección de una década de investigaciones* (2010a), sentencia la inclusión de “narrativas posmodernas” que tienen como base el testimonio y la memoria, y que representan una forma de construir y pensar la historia de ese país inmerso en la violencia propiciada por las guerrillas, el narcotráfico y el poder político. Luz Mery Giraldo, en *Cuentos caníbales. Antología de nuevos narradores colombianos* (2006), destaca el afán experimental y contestatario de estos autores de fin de siglo y enfatiza que sus obras buscaban evidenciar las crisis del mundo moderno, pero confrontándose a “la cultura normalizada” y “la historia oficial”. Aunado a ello, expone la cercanía de estos discursos con las formas narrativas de los medios de comunicación masiva y su apego por las referencias que de ellos emanan. Además, acota que si bien estos autores leyeron a la generación del *boom latinoamericano* “como quien lee a los clásicos; son verdaderos hijos de la cultura de la imagen, de la rapidez de la informática y de los medios, y el centro de su mundo está invariablemente en la ciudad” (1999: p. 11). Asimismo, Óscar López Castaño ve una tendencia autoral que quiere hacer pasar sus ficciones por confesiones autobiográficas, lo que le permite no ajustarse a “normas estéticas, ni tiene que dar cuenta por las

declaraciones de sus personajes” (2014). Ante estas características, Juan Gabriel Vásquez, en *Al filo de la navaja: diez cuentos colombianos*, se pregunta: “¿dónde está Colombia? ¿Cómo merecen estos cuentos el gentilicio que llevan?” (2007: p. 12) y su respuesta es que la nacionalidad es lo que condiciona o moldea la forma como narran dichos escritores. Sin embargo, esta respuesta y las particularidades antes expuestas abren el abanico a generalizaciones que podrían aplicarse a otras tradiciones literarias. Véase, por ejemplo, lo que anota Luz Mary Giraldo B. al describir la narrativa colombiana de 1975 a 1995 (cito en extenso):

Según sus obras se muestran variados caminos: algunos han aprovechado y exprimido la experimentación, en ciertos casos muy cortazariana, otros recuperan la anécdota convencional y hay quienes pactan o se ajustan a las exigencias consumistas y aprovechan recursos propios de las series de televisión, las noticias truculentas, las factibles adaptaciones para los medios audiovisuales, la cultura subyacente en la música popular o en determinados medios sociales y hasta se escribe “por encargo” haciendo uso de la “legitimación de los saberes y de los poderes”. Otros autores efectúan el ejercicio de la parodia de la vida cultural, literaria, política y social, y algunos más destacan la importancia de simular la realidad en la novela o el relato, como escritura, recreación o reingreso en la historia precolombina, pasada o contemporánea, según el caso. Toda esta obra en marcha se materializa en una narrativa –cuento o novela– en la que imperan la conciencia histórica, escritural y ciudadana de la modernidad (Giraldo B., 1997: p. 18).

Su visión no cambia ocho años después, cuando señala que la narrativa colombiana de fin de siglo XX e inicios del XXI es un balance entre “nostálgicos críticos y de escépticos”:

En los primeros prevalece el distanciamiento de lo rural y del realismo mágico, mítico y maravilloso, el cambio de arquetipos por figuras emblemáticas o personajes más cercanos a lo real e inmediato, y las expresiones y experiencias son más propias de la complejidad urbana, de escrituras experimentales y de revisión de la sociedad o de relectura de la historia; en los segundos prima la velocidad del tiempo histórico, la cultura de la imagen, de lo banal, de lo fugitivo, lo horroroso y lo grotesco, acuñados en diversas formas de la violencia y/o descomposición y del cambio de valores (Giraldo B., 2005b: p. 5).

Entonces, cuál es la finalidad de acotar asuntos temáticos tan amplios en una literatura si éstos no permiten particularizarla. Andrea Fanta (2015), al analizar la producción cultural colombiana de 1990 a 2010, señala que ésta se ha caracterizado por narrar desde los márgenes, lejos de la hegemonía. Además, apunta que a nivel lingüístico es un producto centrado en la inmediatez debido a que usa frases cortas, diálogos directos y violentos, y en la que se ve que ha permeado la narrativa audiovisual y el lenguaje oral. Sin embargo, al mismo tiempo, estas obras son las que brindan presencia internacional a sus autores, pues reciben premios por ellas²³ o les permiten insertarse en grupos que los visibilizan en la escena literaria (como Santiago Gamboa a partir de su inclusión en la antología *McOndo*).

Fanta refiere que detrás de esta visibilidad hay un esfuerzo del mercado editorial por impulsar Colombia, pues no se puede explicar de otro modo que, además de lo anterior, en 2007 se seleccione a Bogotá como la Capital Mundial del Libro, que en ese país se realice el Hay Festival (en Cartagena) y que de éste surja otra antología que promueve este tipo de narradores: *Bogotá 39. Antología de cuento latinoamericano* (Tamayo, 2007).²⁴

²³ “Mario Mendoza, que recibe atención a partir de la obtención de premios como el Biblioteca Breve en 2002 con su novela *Satanás*; Jorge Franco, con *Rosario Tijeras*, beca del Ministerio de Cultura en 1997 y merecedora del Premio Dashiell Hammett en 2000; Laura Restrepo, con la obra *Delirio*, del 2004, ganadora del Premio Alfaguara de Novela en el mismo año; y, más recientemente, Evelio Rosero con *Los ejércitos*, del 2007, ganadora del Premio Tusquets de novela 2006 o Juan Gabriel Vázquez, ganador del Premio Alfaguara de novela en el 2011 con *El ruido de las cosas al caer*. También habría que mencionar a Antonio García Ángel, quien obtuvo en 2005 la beca Rolex de Maestros y Discípulos y trabajó durante un año bajo la dirección de Mario Vargas Llosa. Fruto de este trabajo es la novela *Recursos Humanos*, publicada por Planeta en 2006. En el género del cuento aparecen también antologías dedicadas a promover a estos escritores cuyas edades oscilan entre los 30 y los 40 años de edad, como es el caso de *Cuentos caníbales*, publicado por Alfaguara en 2002, o *Cuentos de fin de siglo*, por Seix Barral en 1999. En el caso de las escritoras, editorial Planeta publicó *Rompiendo el silencio* en el 2002” (Fanta, 2015).

²⁴ Resulta interesante que en el prólogo de dicha antología continental se diga que Macondo y el realismo mágico es un lugar que nadie visita, pero “aparece en ausencia, como anacrónico e

Pero ¿por qué impulsar la literatura de Colombia? Alejandro Herrero-Olaizola, en "Se Vende Colombia, un país de delirio': el mercado literario global y la narrativa colombiana reciente", apunta que las temáticas de estas obras poseen un nicho comercial que está ávido de narrativas sobre los problemas sociales latinoamericanos personificados en seres marginales "aptos para el consumo masivo": "El mercado editorial [...] perpetúa la comercialización de estos márgenes y promueve cierta exotización de una realidad latinoamericana 'cruda' dirigida a un público más atento e instruido en cuestiones socio-políticas de América Latina y ansioso de leer algo nuevo, algo más *light* [...], pero con cierto 'peso cultural'" (2007: p. 43). Muestra de lo anterior, refiere el académico, es que la producción editorial con mayor éxito comercial es la que está relacionada con la violencia y el narcotráfico. Existe, añade, una "fetichización sobre la diferencia" donde las minorías permiten la legitimación de un discurso que se asume contestatario, aun cuando responda a las modas impuestas por el mercado editorial global.

A lo anterior habría de añadirse que la historia de violencia y sangre vivida por dicha nación tiene una relación directa con estas temáticas, lo que la hace ineludible para los escritores colombianos, pues sirve como una forma de explicar su historia nacional y tratar de comprender su presente, de hacer visible lo que en otros discursos (los oficiales) no aparece: la vida de seres marginales: "son ficciones que representan lo que se espera de una realidad como la colombiana: violencia, corrupción y entramados sociales infestados por el narcotráfico. Situaciones

invisible", mientras que de McOndo, "contestatario y patricida, no se halla la menor referencia. A todos desinteresa ya ese gesto adolescente" (Tamayo, 2007: p. 11).

caóticas paralelas a las que los medios de comunicación masiva muestran sobre Colombia a nivel mundial” (Fanta, 2015).

Es en este contexto que debe explicarse un fenómeno editorial que surge a la par: la mundialización en las culturas nacionales que propicia una literatura pensada en lo masivo.²⁵ Esta práctica tiene diferentes vertientes. Por una parte, las editoriales prefieren cada vez más enaltecer autores sólo en sus mercados nacionales, y a menos de que haya una garantía de que pueden tener éxito en el mercado global editorial no se les edita fuera de sus países de origen. Asimismo, la baja demanda de estos productos ha llevado a que los consorcios editoriales inviertan únicamente en libros dentro de las preferencias de los lectores, tanto a nivel de lenguaje como en género.

Ahora bien, para conseguir esa masificación debe crearse un circuito en el que pueda distribuirse dicho producto cultural y su autor, ya que la celebridad de éste tiene repercusiones en la obra misma y es fundamental para las ventas: “la circulación del libro se apoya en el sistema de medios, apelando al personaje viviente, el autor, para dar rostro y carnadura a la obra: ‘la rostrificación’” (Papalini, 2011: p. 78).

En el caso del mercado editorial colombiano existen particularidades que tienen una relación directa con los productos que comercializan dichos consorcios. En primer lugar, podemos mencionar que las librerías privilegian los ejemplares cuya temática tiene relación con la actualidad política y durante casi media década de 1990 los temas periodísticos representaron un número importante de las

²⁵ Seguimos a Papalini, quien considera que lo masivo tiene dos rasgos: la reproducción iterativa y un alcance amplio (2011: p. 75).

publicaciones editoriales (aproximadamente, 10%), según refirió Gabriel Iriarte, director editorial de Planeta, a Cobo Borda (2000: p. 184). Asimismo, Papalini (2011) demostró que durante el periodo de diciembre de 2007 a diciembre de 2008 el mercado colombiano prefirió consumir autores nacionales que escribían sobre temas de política, y que no le interesaban los *best sellers* internacionales, además de que los temas concernientes a historia y política sólo se encontraban detrás de la predilección por las novelas: “los lectores colombianos eligen preferentemente géneros veristas, especialmente biografías. Se destaca también un gran consumo de libros testimoniales relativos a la política nacional. Inclusive las novelas más leídas son novelas históricas. La escena política nacional pesa en la elección de libros de los lectores adultos” (Papalini, 2011: p. 85).

Las editoriales con mayor consumo fueron las españolas con filial en el país: Planeta, Santillana, Grijalbo, Mondadori, Ediciones B y Urano, las cuales promovían el mercado editorial nacional debido al bajo costo de impresión y a la Ley del Libro que en 1993 liberó de impuestos a los editores que residían en Colombia y les garantizó la adquisición de 20% de todas sus ediciones para las bibliotecas del país (García Canclini, 1999). Así, es comprensible que la narrativa colombiana de esos años privilegiara las temáticas antes referidas. Y también se entiende la molestia del novelista Pablo Montoya cuando refiere que el mercado editorial colombiano opta por “la triunfal novela y la advenediza crónica periodística” que proponen los grandes consorcios editoriales: “De tal modo que el objetivo de la globalización de la literatura o su aparente democratización, a la cual se refieren algunos ingenuos del optimismo, se ha cumplido a cabalidad: lograr que la gente lea un tipo de

literatura ostensiblemente banal y desconozca lo que en principio es excelente” (Montoya, 2007: p. 410).²⁶

Además de lo anterior, el sitio de los autores literarios en Colombia había cambiado: abandonaron la ciudad letrada y sus propias obras ya no estaban reservadas a un grupo instruido, sino que eran asequibles a todo aquél que podía pagar por ellas. A estos escritores ya no les interesaba ser referentes críticos o ser considerados intelectuales, pues lo que anhelaban era la visibilidad mediática.

Óscar López Castaño apunta al respecto:

Las consecuencias se notan en la pérdida de prestigio del arte y la literatura como formas elevadas y supremas de idealización de la vida, como las concibieron las élites letradas del pasado que, en su actitud purista, encerraban la belleza entre los muros del grupo social dominante. Ese restringido grupo ha ido ampliando su composición, en virtud de que actores cada día más cercanos al afuera mundanal han ganado espacio en la lucha por el poder (2014: p. 19).

La idea del escritor intelectual desapareció porque este sector dejó de ser comentador y analista de su época y se retrotrajo al campo literario, donde sólo convive con sus pares, pero no son reconocidos por los grandes públicos. Si antes la literatura era un espacio para construir narraciones de identidad y una reflexión crítica, estos autores son eclipsados por las celebridades de los medios de entretenimiento. Su opinión no es siquiera necesaria en la arena pública. López Castaño retoma a Harold Bloom para caracterizarlos: “en sus narraciones se percibe desenfado con el lenguaje; desvalorización del lenguaje metafórico; supeditan la

²⁶ Nótese en este gesto del novelista el menosprecio por un modo escritural, la crónica, que comienza a invadir el campo literario y que se ve por debajo del valor de la literatura de excelencia. Es decir, esa literatura ostensiblemente banal a la que él equipara la novela de éxito comercial y la crónica es mal vista tal como a finales del siglo XIX lo fue la crónica modernista, pues se le considera como la prostitución o mercantilización del arte (Ramos, 2009: p. 249). Sin embargo, el gesto mismo expone ya la entrada en conflicto entre dos campos: el literario y el periodístico.

originalidad a la pose escandalosa y a la práctica de lo políticamente incorrecto” (2014: p. 126).

Ante este panorama, la industria editorial fabrica libros, pero también autores, pues sabe que esta figura será la que terminará por vender. Es decir, se prioriza la creación de autores marcas, quienes deben manejar un discurso mediático en apariencia sofisticado, pero que sea comprensible para las grandes audiencias: “mantienen en circulación lugares comunes, interpretaciones estereotipadas, explicaciones y conceptos que ningún académico –ningún conocedor medianamente riguroso– se tomaría en serio, pero que son fácilmente asimilados por el gran público porque en general confirman lo que dice su sentido común y lo que lee en la prensa” (Escalante, 2007: p. 327).

Así, a finales de los noventa la literatura colombiana se enfrenta a que las industrias culturales priorizan la obtención de ganancias (según apuntan Mirla Villadiego y José Miguel Pereira [2008] en “Introducción. Una mirada a las interdependencias entre medios de comunicación, sociedad y cultura”), y a que es necesaria la rentabilidad a través de productos que les garanticen la fidelidad de las audiencias. Es decir, cada uno de sus productos tiene detrás una lógica de producción en función de los beneficios económicos que les pueden reportar. Los libros no son sino mercancías de las que deben obtener una ganancia, pero a las cuales deben añadir un valor simbólico que permita ofrecerlos como un bien cultural.

Lo anterior obligó a que la narrativa literaria se viera influenciada por la audiovisual, pues es la que más éxito tenía. Aunado a ello, estas obras debieron legitimarse ante la sociedad en tanto objeto artístico. A decir de Gutiérrez Giraldo, este valor literario se consiguió más por “la circulación repetida y sistemática del

nombre del autor en los medios que a la crítica o al análisis de las obras y de la escritura” (2009: p. 56). Además, también se debió a los premios que obtuvieron estos escritores a nivel internacional, los cuales los dotaron de valor simbólico sin importar la calidad de sus obras.

Como afirma López Castaño (2007), en este contexto la literatura se pone al alcance de una mayoría reeducada e incorpora otros lenguajes (en nuestro caso, la crónica) que hasta el momento no consideraban siquiera dentro del campo literario. Esta contaminación genérica o hibridación se convierte en una respuesta a una realidad en donde los lectores prefieren productos efímeros y que les garanticen entretenimiento, y donde la estética la imponen los medios audiovisuales y sus narrativas. Asimismo, cansados de los grandes relatos (nacionales, por ejemplo), los lectores privilegian los pequeños relatos que construyen la identidad de seres relegados a los márgenes y que es posible conocer por medio de la escritura. Además, si estos relatos expresan un deseo colectivo, se transmiten mediante formatos reconocibles por la audiencia y permiten reafirmar las creencias se tendrá un producto que *disfrutará* el lector.

En un mercado editorial donde abunda la literatura *light* (enfocada al entretenimiento, de lectura fácil y sin ninguna propuesta reflexiva [Giraldo, citada en Gutiérrez, 2009]), donde los autores de prestigio editorial se declaran cosmopolitas y dejan de mirar a su nación, y donde las propuestas literarias de las grandes editoriales cada vez son más parecidas es donde tiene cabida un discurso periodístico como la crónica. Jaramillo Agudelo (2012) lo señala de manera contundente en el prólogo a la *Antología de crónica latinoamericana actual*:

Sin negar que se escriben buenas novelas, sin hacer el réquiem de la ficción, un lector que busque materiales que lo *entretengan*, lo asombren, *le hablen de mundos extraños que están frente 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. [...] Los cronistas latinoamericanos de hoy encontraron la manera de *hacer arte sin necesidad de inventar nada*, simplemente *contando en primera persona las realidades en las que se sumergen* sin la urgencia de producir noticias (2012: p. 11).²⁷

1.3 La irrupción de la crónica

En 2012 las editoriales Anagrama y Alfaguara publicaron antologías de crónica periodística iberoamericana y latinoamericana contemporánea, respectivamente. En ellas se asentaba que este tipo de textos eran “artefactos narrativos de una complejidad a la altura de la múltiple y acelerada realidad” (Carrión, 2012: p. 15) y que eran “un arte tan vivo y en plena expansión” (Jaramillo, 2012: p. 32) debido al respeto por el lector (en cuanto a entregarle un texto de calidad) y a que mostraban con asombro lo insólito del continente americano. Estas publicaciones eran la cúspide de un fenómeno editorial que había conseguido llevar a la crónica del ámbito periodístico al campo literario. El género había cobrado auge gracias a la consolidación de la FNPI; a la red de periodistas que habían esparcido el modo de escribir crónica impulsado por esta institución; a la edición de libros por parte de editoriales comerciales y transnacionales; a la aparición de revistas que privilegiaban este tipo de textos; al estudio especializado sobre algunos cronistas, así como al ruido mediático alrededor de estas obras (Ethel, 2008). ¿Cómo adquirió autonomía la crónica y dejó de ser un subgénero del periodismo, cómo consiguió legitimidad en el campo cultural, cómo estos periodistas adquirieron el capital simbólico para

²⁷ El destacado es nuestro.

ser designados simplemente como “autores” e insertarse en el campo literario? ¿Cómo se llegó al llamado “boom” de la crónica? Martín Caparrós, al recordar el Segundo Encuentro de Nuevos Cronistas de Indias realizado en 2012, observa: “No sé cómo y dónde empezó; sé –creo saber– que la tendencia se agravó con esta eclosión cool de la crónica, con su entrada en los salones de la literatura latinoamericana. Como si, para ser aceptada, hubiese aceptado ser domesticada; una domesticación formal, temática, política” (Caparrós, 2016: pp. 522-523).

Resulta interesante notar que la época a la que se refiere el argentino es la misma a cuando se publican los dos compendios que visibilizaron en Hispanoamérica este tipo de textos: *Antología de crónica latinoamericana actual* (Jaramillo, 2012) y *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares* (Carrión, 2012). Es decir, es el momento cuando se empiezan a destacar las temáticas de estas obras para intentar caracterizarlas. Como hemos hecho con anterioridad, el planteamiento siguiente no mira sólo a la crónica en cuanto a un objeto textual, sino que recurre a diversas características extratextuales, pues consideramos que en ellas se percibe la razón por la que este género adquirió centralidad en los campos que aquí estudiamos.

En el caso de los dos tomos antes citados, cada compilador escogió su material de trabajo de diferentes orígenes. En el caso de Jaramillo son textos recopilados de revistas, periódicos, sitios de internet dedicados a la crónica, ponencias en el marco de eventos de periodismo y sólo en tres casos (de los 61 trabajos que incluye) fueron tomados de compendios de crónicas publicadas en libro. Es decir, va al sitio primigenio de publicación y esto habla del contexto de publicación de estas obras (además de que sólo cinco trabajos fueron publicados

en la década de 1990, mientras que el resto se editó posterior al 2000).²⁸ En tanto que Carrión obtiene sólo cuatro de los 21 textos en revistas y periódicos. De este modo, recurre a obras que tienen ya otra materialidad, circulación y recepción lectora; son títulos avalados, al menos, por la industria editorial como algo digno de pasar del formato de los medios de comunicación masiva y su fugacidad a la atemporalidad que representa una obra editada en libro. A pesar de esta diferencia (sustancial), ambos coinciden en características de la crónica contemporánea.

En primera instancia, el título del compendio de Carrión incide en la lectura de estos textos periodísticos y pretende legitimarlos dentro del campo literario al señalar que son “mejor que ficción”. En cuanto a la caracterización de éstos, subraya la importancia de la mirada del cronista,²⁹ quien revela una determinada faceta de la realidad. Además, el compilador resalta que son crónicas “ambiciosas, extensas, con un alto grado de investigación, cercanas al ensayo y en muchos casos a la autobiografía, que no parecen responder al imperativo de innovación que defendieron los bisabuelos modernistas y los abuelos del Nuevo Periodismo americano” (2012: p. 37). Si bien distingue a la crónica contemporánea, también establece una genealogía que sigue la conceptualización histórica de Rotker.

²⁸ Este hecho puede influir en la forma de practicar la crónica, como veremos más adelante con el caso de Salcedo Ramos y la revista *SoHo*.

²⁹ Resalta que esta característica se le había acreditado al creador de reportajes antes de que surgiera la *idea crónica*. En 1976 Samper Pizano señalará que el reportero “puede aparecer como figura de reparto a fin de apoyar el reportaje, se acude [...] a las observaciones personales que muchas veces llegan a ser emocionales o muestran una toma de partido” (2007b: p. 15). Asimismo, el punto de vista (ahora del cronista) será el principal aporte de María Angulo en *Crónica y mirada* (2013), libro publicado un año después al de Carrión. Debe destacarse que Angulo ayudó al editor español a seleccionar material para su antología, así como a realizar “una guía alfabética de los últimos sesenta años de crónica en nuestra lengua” (Carrión, 2012: p. 11).

Carrión señala que “el periodista narrativo es proclive a buscar lo estrambótico, lo periférico, lo extraño, encarnados en una única persona (si se trata de un perfil) o de una tendencia o grupo humano (si es una historia)” (2012: p. 38). Esta caracterización temática será compartida por Darío Jaramillo Agudelo al apuntar que la crónica latinoamericana tiende a la violencia y la extravagancia, a una estética de lo kitsch, lo cursi: “a la crónica le fascina la víctima” (2012: p. 45).³⁰

Esta coincidencia de planteamientos en estos tomos de amplia circulación bastará para que se considere como característica de la crónica contemporánea referirse a temas periféricos y que dan voz a personas que normalmente no la tienen, así como su declinación por la hibridación genérica. Es decir, si bien ya se habían destacado sus rasgos estilísticos, los antologadores plantean esto como parte de la originalidad de esta práctica discursiva. Al remarcarlo, lo diferencian del universo de las representaciones artísticas vigentes (Bourdieu, 2017: p. 74); de la literatura que desde finales del siglo XX perdió prestigio debido a que privilegia la oralidad y lo popular, que tiende a lo masivo, que recurre a la biografía semificticia “para cubrir la necesidad de caracteres ‘sólidos’, faltos de fabulación” (Fowler, 1998, citado en López Castaño, 2014) y cuya efectividad depende de satisfacer las expectativas del mercado (López Castaño, 2014), como asentamos con anterioridad.

³⁰ En la relatoría del Segundo Encuentro Nuevos Cronistas de Indias publicado por la FNPI se apunta que las temáticas de la crónica se enfocan en las “grandes minorías sociales”, en visibilizar a las víctimas, en “las costumbres raras”, en lo extraordinario o lo atroz, así como en perfiles de “los grandes personajes” (FNPI, 2014: pp. 22-23). ¿Podría considerarse esto como el aval a lo que estos prologuistas apuntaron un par de años antes?

Así, a través de plantear lo alternativo en la crónica, los antologadores entrevén el agotamiento de un modelo literario en donde el “yo” es lo más importante y, de este modo, la insertan en el centro del discurso público y periodístico como una práctica que deja de reproducir los relatos dominantes y que ocupa el espacio de los grandes relatos épicos de lo social y lo político que existían hasta la década de 1970 del siglo pasado y daban voz a “los otros”, de acuerdo con Juan Poblete, en “Crónica y ciudadanía en tiempos de globalización neoliberal: la escritura callejera” (2007). Además, al hacerlo desde editoriales con un alto valor simbólico como Alfaguara y Anagrama posicionan al género en un lugar central dentro del campo literario, además de que lo visibilizan en el mercado y en la academia.

Ahora bien, otra de las características que destacarán los antologadores, sobre todo Jaramillo, es que la crónica ha dejado el periódico y se ha mudado a revistas especializadas como *Etiqueta negra*, *SoHo*, *Gatopardo*, *El Malpensante*, *lamujerdemivida*, *Orsái* o *The Clinic*, por mencionar sólo algunas, lo cual hace de la crónica parte de un fenómeno que incluye al texto en sí, pero también su materialidad, su lugar de enunciación y el compromiso con un hecho verídico en tanto que es periodismo.³¹ Lo anterior, por ejemplo, desmarca estos trabajos de la crónica colombiana de las décadas de 1930 y 1940 donde algunos autores inventaban hechos.³² Además, la aleja de los vicios que el lector de principios de siglo XXI atribuye al periodismo escrito (constreñido a los periódicos) y le permite

³¹ En este sentido debe resaltarse que no se habla de *objetividad*.

³² José Joaquín Jiménez (Ximénez), por ejemplo, reportó casos de suicidas en el Salto Tequendama, en Bogotá. En sus textos, “inventaba cartas y versos firmados por un inexistente poeta que eran introducidos subrepticamente en los bolsillos de los suicidas” (Samper Pizano, 2007a: p. 39).

llegar a un público mucho más selecto que puede apreciar su valor estilístico al ser incluidas en revistas con un aliciente cultural o cosmopolita.

Para los cronistas actuales ya no es suficiente con señalar que sus textos responden a una visión de autor, sino que los hechos narrados son comprobables, pues con ello ganan credibilidad ante el lector. A este aspecto se refiere el cronista y editor peruano Julio Villanueva Chang al señalar que la crónica contemporánea en América Latina ha comenzado a utilizar la figura del *fact checker* anglosajón, quien está encargado de verificar la veracidad de todos los datos que se asientan en un texto (Villanueva, 2006: pp. 28-29). Al mismo tiempo, se establece una diferencia con la crónica de Indias y su afán notarial, o con la crónica de finales del siglo XIX que pretende dar cuenta de hechos que deben quedar en la memoria.

Que esta crónica contemporánea se produzca para un medio de comunicación obliga al autor a pensar en un lector, así como en características que deben considerar sus textos a fin de ser interesantes a éste. Su sujeción al mercado, sin embargo, no tiene que ver sólo con el simple entretenimiento, pues deben privilegiar el hecho noticioso y el bienestar público (en tanto discurso periodístico). Para estos cronistas pensar en su lector significa utilizar referencias culturales compartidas, estructuras sintácticas sencillas y ejercer la economía verbal que no distrae (Monsiváis, 2008: p. 107), o como lo planteó Daniel Samper Ospina al sintetizar el tipo de textos que como director quería publicar en *SoHo*: “historias elementales. No necesitan de una introducción, un nudo, un epílogo o una situación extraordinaria. Al revés: mientras más normales, más fáciles de leer”. Aunado a lo anterior, estos textos tienen un modo de circulación diferente al del libro, es decir, al aparecer en un medio de comunicación como los apuntados su alcance es

masivo. Basta ejemplificar que, de acuerdo con ACIM Colombia (2016a), la revista *SoHo* tiene un promedio de lectores al mes que va de 900 mil a un millón;³³ y que algunas de sus ediciones, como la número 124 (agosto, 2010), llegó a vender casi 170 mil ejemplares. ¿Cómo comparar esta circulación con el tiraje de un libro de catálogo o incluso de bolsillo, por ejemplo? ¿Es posible siquiera imaginar que al mes de editado un libro tenga ya tantos lectores? Respecto al número de ejemplares que tiran las editoriales, existe una cerrazón de parte de éstas, como afirma Bourdieu en “Una revolución conservadora en la edición” (2000); la falta de información por parte de una de las editoriales donde publica Alberto Salcedo Ramos y que es la que más visibilidad le otorga, lo confirma.³⁴

Las particularidades hasta aquí planteadas permiten configurar un tipo de narración que a partir de finales del siglo XX y lo que va del XXI ha resultado problemática de analizar justo porque en un primer acercamiento son muchas más: reportaje, periodismo narrativo, periodismo literario, crónica... A esto se añade que su materialidad ha cambiado, que cada cronista apela a una tradición literaria y/o

³³ De acuerdo con su página institucional, el último ranking de medios realizado por ACIM fue en 2016 (el aquí citado). En 2020 realizó un nuevo Estudio General de Medios, pero su metodología cambió. La principal diferencia es que ya no pretende conocer las audiencias de los medios o marcas periodísticas, sino el consumo de éstos en sus distintas plataformas: redes sociales y plataformas electrónicas, principalmente. Para más información, ver: Espinosa, Jorge (2020). Nuevo EGM 2020, una medición desde los repertorios. Recuperado de <http://www.acimcolombia.com/noticias/nuevo-egm-2020-una-medicion-desde-los-repertorios/>.

³⁴ Para esta investigación se consultó a Aguilar Colombia, así como a la Cámara Colombiana del Libro (quien tramita el ISBN y por lo tanto conoce el tiraje de estos volúmenes) sobre el número de ejemplares de los libros de Alberto Salcedo Ramos. Aguilar Colombia no atendió nuestra petición y la Cámara Colombiana del Libro no quiso proporcionar la cantidad de libros impresos de cada una de las ediciones de nuestro autor, alegando que esa información sólo corresponde otorgarla a la editorial. Por su parte, Luna Libros informó que de la primera edición de *Botellas de naufrago* (Salcedo, 2015b) tiró mil ejemplares, y en las dos reimpressiones subsecuentes ha tirado mil ejemplares más (500 por cada una). Es relevante que éstos han sido distribuidos en Chile, Argentina, Colombia y México a través de un intercambio con las editoriales de estos países que tienen dentro de su catálogo a nuestro autor, lo que aumenta su exposición al lector, pero reduce la cantidad de ejemplares que circulan al tener que repartirlos en tantos puntos de venta.

periodística diferente, y que en aras de impulsar un fenómeno editorial se presentan como *crónicas* textos de muy diferentes calidades y cualidades. Súmese la intención de antologadores por vincular la crónica con la literatura y presentarla como algo novedoso, por adjudicarle temáticas particulares. Alicia Montes atina al preguntarse por qué esta insistencia. Su respuesta permite estrechar nuestro objeto de estudio y atisbarlo como algo más que un género o un concepto, y comenzar a entenderlo en su calidad de fenómeno editorial. Cito en extenso:

[...] se puede determinar que los relatos que se han elaborado hasta el momento sobre la crónica necesitan de la idea ontológica de género como ley en dos sentidos: por un lado, para organizar un horizonte de expectativas que permita pactos de lectura en la recepción, y la circulación de los textos en el mercado y las instituciones, y que haga visible su presencia *novedosa*, a nivel de mercancía, y *nueva*, como producción literaria y objeto de estudio; por el otro, esta idea normativa, permite legitimar tanto en la institución literaria, como en el espacio del periodismo, el carácter rupturista del modo de narrar de la crónica y ubicarlo en un lugar contrahegemónico.

De esta manera se podría concluir que en la crónica se escenifican los juegos por la imposición de un sentido, y las disputas características del campo cultural por consagrar un determinado relato sobre realidad, el arte y la literatura. Por ello, la cuestión del género es crucial para la crónica contemporánea ya que la posición revulsiva con respecto a *la ley* que se ha elegido para celebrar su emergencia disruptiva, define no solo su carácter ficcional, sino la política del disenso impresa en su estética, y el imperativo ético que la impregna al erigirse en espolón que desgarrar y exhibe el carácter de constructo, relato totalizador naturalizado, que tiene eso que los medios y los discursos hegemónicos llaman la realidad o la vida cotidiana (Montes, 2014: pp. 74-75).³⁵

A partir de entenderla como un proceso es que cobran otro sentido los diversos estudios académicos sobre la crónica, los cuales se preocuparon primero por definirla, por hallar características y similitudes, y han terminado por preguntarse cómo ha sido “normalizada” por el mercado editorial, el campo literario y las

³⁵ Destacado en el original.

instituciones justo al definirla desde su anormalidad, su hibridez y su multiplicidad de registros.

Dentro de este camino, como se apuntó, Susana Rotker (2005) estableció varios referentes que se tomaron como características del género. Volvemos a esta estudiosa para enfatizar cómo es que la crónica contemporánea, a pesar de tener semejanzas superficiales con la estudiada por la argentina, tiene otras particularidades que deben considerarse importantes al adentrarse en su estudio.

Al señalar que las crónicas, a partir del Modernismo, dejaron de presentar “un alto grado de *referencialidad y actualidad* [...] han logrado sobrevivir en la historia una vez que los hechos narrados y su cercanía perdieron toda significación inmediata, para revelar *el valor textual en toda su autonomía*” (2005: p. 116),³⁶ Rotker posibilitó que el género se insertara como una nueva forma estética dentro del gusto dominante y del campo cultural, tal como afirma sobre los fenómenos literarios Gisèle Sapiro, en *La sociología de la literatura* (2016). Al dejar de ser “sólo” un género del periodismo, al conseguir trascender el hecho histórico y la coyuntura de éste, la crónica adquirió un nuevo valor que la puso en competencia con otros discursos, como el literario. Es a partir de esto que los cronistas se preocuparon por escribir textos superiores al compararlos con la uniformidad del periodismo diario (uso de metáforas, figuras retóricas y donde el sujeto literario que narra es enfatizado). Este género logró, tal como ocurrió con los escritores realistas del siglo XIX de acuerdo con Sapiro, “pintar la realidad” a través del verismo y con ello se consiguió que esta semejanza se tomara como una de sus características y como

³⁶ Destacado en el original.

un valor artístico que le permitió sustraerse de otros juicios estéticos (Sapiro, 2016: p. 54).

Además, Rotker apuntó que estos textos adquirieron reconocimiento y se convirtieron en un capital económico que permitió la profesionalización de sus productores. En este aspecto, destacan algunas inconsistencias al tomar esta caracterización como válida también para la crónica contemporánea. Por ejemplo, mientras la cronista Leila Guerriero apunta que no hay medios dispuestos a pagar a los cronistas (2012b: p. 620), Boris Muñoz apunta que este género y su publicación en periódicos “ha sido uno de los métodos más favorecidos por el escritor latinoamericano para no morir como artista del hambre” (2012: p. 628) (esta última idea es respaldada por Villoro [2015: p. 11], entre otros). Sin embargo, el punto de quiebre está en que mientras Guerriero se refiere a “periodistas”, los otros dos se refieren a “escritores”. Y en este sentido vuelve la disputa entre ambos campos: mientras el “escritor” debe escribir crónica para solventar su economía (prostituir su arte) y hay quien le pague por ello, por su nombre y por lo que representa su marca (autor marca), el periodista carece del capital simbólico para que un editor esté dispuesto a pagar su trabajo por el texto mismo y no por la carga de valor simbólico que tiene su nombre. Rotker habló de la profesionalización del cronista, pero enfocándose en José Martí, un escritor que efectivamente subsiste por medio del periodismo, pero que considera esta labor sólo como una forma de sobrevivir.³⁷ En este sentido, la profesionalización de la que habla Rotker será

³⁷ Recuérdese el verso del cubano con el que Julio Ramos ejemplifica al doble autor dentro del propio Martí: “Ganado tengo el pan: hágase el verso / y en su comercio dulce se ejercite / la mano, que cual prófugo perdido / entre oscuras malezas, o quien lleva / a rastras enorme peso, andaba ha poco /

posible sólo cuando el cronista contemporáneo (algunos de ellos jamás han ejercido la ficción, como Alberto Salcedo Ramos) gane valor cultural para su nombre o para su imagen (como se verá en el siguiente capítulo).

Aunado a lo anterior, Rotker brindó otra cualidad que deberá tenerse en cuenta al momento de acercarse a textos de este tipo: el encuentro del periodismo y la literatura como una cuestión de materialidad. Es decir, su publicación es dentro de un medio de comunicación y su fin es informar. Esto permite descartar muchos textos, como las crónicas de Indias o libros, memorias y testimonios que más tarde se retomaron como parte de una tradición narrativa por encajar en la concepción, por ejemplo, del periodismo narrativo.³⁸

Rotker propuso la caracterización anterior que se convirtió en modélica y fue el punto de partida al cual sólo se le agregaron especificidades. Su labor conceptualizó el género y se encargó de estudiar sus cualidades en la obra de José Martí, pero debido a su historicidad, no analizó sus mediaciones ni la influencia del mundo mediático contemporáneo en ella; por lo que su estudio queda limitado casi al análisis textual y en un contexto histórico determinado. Sin embargo, su influencia puede verse en Gutiérrez (1997), Mateo (2001), Egan (2008), Correa Soto (2011), Puerta Molina (2011, 2016), Callegaro y otros (2011), Montes (2013), Darrigrandi

sumas hilando y revolviendo cifras". Uno es el Martí cronista que trabaja por dinero y otro el poeta y escritor (Ramos, 2009: p. 175).

³⁸ Juan José Hoyos (2009), por ejemplo, señala que *El carnero* (1638), de Juan Rodríguez Freyle, es el primer texto de periodismo narrativo en Colombia. Esta idea fue apuntalada con anterioridad por Germán Arciniegas (1988), quien toma este relato como el inicio de la tradición cronística en América Latina por haber sido escrita por un nativo del nuevo continente. Destaca en este punto que Arciniegas emparenta a la crónica con la historia y señala como característica de esta última que narre de forma cronológica y minuciosa. Sin embargo, consideramos que, si bien la obra citada puede cumplir con algunos rasgos atribuidos a este género, no se publicó en un medio informativo o fue escrita por un periodista, por lo cual no debe incluirse en el concepto *crónica periodística* al que nos referimos en esta investigación.

(2013), Poblete (2013a y 2013b, 2014), Correa Soto y Mondragón (2015) y Sefchovich (2017), por mencionar sólo algunos. A partir de ese estudio, se aumentarán rasgos al género, de acuerdo con algunas obras escritas a finales de siglo XX y autores en específico. Sin embargo, son pocos los estudiosos, como Poblete (2014), quienes apuntan la obra de Rotker como una guía que no se ajusta necesariamente a los textos que se publican hoy.

Al analizar la obra de Alberto Fuguet, Rafael Gumucio, Roberto Merino, Francisco Mouat y Pedro Lemebel, Patricia Poblete encuentra un “giro autobiográfico” en dichas escrituras que no existían en la crónica modernista. Cabe señalar que esta característica no puede generalizarse a la obra de Alberto Salcedo Ramos y ni siquiera a los textos incluidos en las antologías referidas (lo que no significa que no esté presente en algunos casos). Esta autora también plantea la necesidad de ir más allá de la “mera descripción de la anatomía de la crónica” (2013a: p. 5) para comenzar a analizar cuál es la relación de los elementos particulares de ésta con su contexto. Al hacerlo, normaliza este tipo de discurso y lo propone como objeto de análisis dentro de instancias de formación y crítica como la academia. Es decir, va más allá de buscar la anormalidad de la crónica a tomarla como un género digno de análisis desde la academia literaria y otras disciplinas: “¿Cómo encaramos su análisis en la era de las llamadas ‘literaturas post-autónomas’ (Ludmer 2010), cuando las fronteras genéricas han perdido fuerza y legitimidad, y por lo mismo, ni los abordajes narratológicos ni las perspectivas historicistas resultan ya pertinentes? [...] con elementos teóricos provenientes de otros campos del conocimiento, como las ciencias sociales, las artes y las humanidades” (Poblete, 2020: p. 134).

De igual forma, Jezreel Salazar (2005) ya no propone una caracterización del género, sino que pone énfasis en su afán de testimonio y de situar al centro lo que se considera marginal, es decir, en visibilizar la memoria que el discurso hegemónico pretende ocultar, un diálogo con lo otro. Esta reelaboración ya no se concentra en propiedades intrínsecas del género, sino en el contexto que refiere. Y son justo estas peculiaridades las que permitirán que Montes (2014) insista en evidenciar a la crónica como un contra discurso que ve lo que otros ocultan; esto con tal de hacerla partícipe de un fenómeno editorial, que le permite integrarse al campo literario, “en el que solo parece tener cabida por su *anormalidad e ilegalidad constitutiva*” (2013: p. 95).³⁹ Al respecto señala:

De ahí, que permanentemente deba justificarse su relevancia y se haya vuelto requisito indispensable para la producción, circulación, y la recepción de su escritura que ésta sea legitimada en el seno de las instituciones a través del estudio introductorio, el prólogo explicativo y el comentario autorreferencial. Paradójicamente, su reciente centralidad la ubica en el lugar del hijo bastardo que debe exhibir su árbol genealógico para proclamar sus derechos como literatura. La crónica se convierte, así, en la escritura díscola e indescifrable que necesita ser explicada, “normalizada” por el discurso explicativo para que el mercado editorial y las instituciones la acepten, la consuman y no la rechacen como ilegítima (2014: p. 95-96).

Si bien es cierto que la crónica ha variado su forma de narrar, también los estudios han cambiado su foco y en lugar de pretender definirla, han comprendido que, al estar ligada de forma tan estrecha a las manifestaciones de su época, la crónica debe estudiarse más allá de sí misma. Algunos la emparentan con nuevas narrativas (Sefchovich, 2017), otros destacan su forma de escribirse (Puerta Molina, 2011) y unos más se han encargado de hallar su vínculo con la realidad que recrea (Montes, 2014). Sin embargo, en primera instancia, nosotros proponemos que este

³⁹ Destacado en el original.

género adquiere sus particularidades debido al autor que la escribe, a la tradición en la que se inscribe, pero también por cuestiones materiales como el medio de comunicación en donde se publica y los procesos de producción y circulación de la obra.

La crónica, pues, es un modo narrativo que por la crisis del periodismo tuvo que olvidarse de un discurso vertical y visibilizar la periferia, y esto también lo hacía la narrativa colombiana de finales del siglo XX y principios del XXI. La banalización de la segunda permitió que la intención de un estilo narrativo más cuidado del periodismo fuera semejante a la del campo literario. Además, el modo de producción de la crónica (más reposado, al que no se le ponían límites de espacio y que apelaba a la credibilidad para ganar la confianza del público) hizo de ella un fenómeno que adquirió lectores porque la consideraron algo mejor o superior al periodismo diario. Las temáticas regionales y exóticas, más cercanas al gusto de las audiencias de acuerdo con las narrativas contemporáneas, también le granjearon seguidores, quienes no se identificaban con los tópicos de los escritores literarios inmersos en una literatura mundial y masiva, en lo cosmopolita. A esto se sumó la pérdida de prestigio de los autores literarios como intelectuales y como integrantes de una ciudad letrada, cuestión que fue aprovechada por algunos periodistas como Alberto Salcedo Ramos, quienes terminaron por apropiarse de ese papel y convertirse en intérpretes de la realidad (como veremos en el siguiente capítulo).

La centralidad de la crónica fue propiciada por un discurso promovido por ciertas instituciones y personajes, porque se creó una idea alrededor de ella que la hacía atractiva, pero también porque se insertó en un cambio global que apeló a nuevos modos de producción. Si hasta aquí hemos visto cómo se fue conformando

la *idea crónica* en Latinoamérica y en Colombia, lo siguiente es profundizar en cómo el papel de los autores (de los periodistas) también debió transformarse al de autor marca para poder competir con sus pares e insertarse en un campo diferente al propio, como sucedió con el propio Salcedo Ramos.

2. Inserción y reconocimiento de Alberto Salcedo Ramos en el campo cultural colombiano

A principios del siglo XXI en Colombia se generaron las condiciones necesarias para que el campo literario incluyera dentro de sus manifestaciones a la crónica periodística. Al dotar a este tipo de narración de un valor mayor que el diarismo, se le brindó legitimidad cultural, así fuera como un contra discurso en constante tensión con los modos textuales ubicados en la centralidad de este campo. La publicación de *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares* y *Antología de crónica latinoamericana contemporánea* dieron visibilidad en Hispanoamérica a algunos cronistas y debido al entusiasmo de los editores de estos compendios, así como a la promoción de la crónica como un nuevo discurso que superaba a la ficción, fue posible que dicho modo narrativo y algunos de sus practicantes desestabilizarán el campo literario y se filtrarán en él.

Este capítulo busca explorar cómo Alberto Salcedo Ramos adquirió peso dentro de los campos periodístico y cultural colombianos. Con este fin, y sin buscar crear sólo un perfil biográfico, nos detendremos en algunos aspectos de su trayectoria para comprender cómo se da su legitimación como autor, como personaje público y como autor marca. Para ello, analizaremos la incidencia que han tenido en su trayectoria pública los medios de comunicación: en dónde ha colaborado, a qué galardones se ha hecho acreedor, su presencia en las redes sociales, la difusión de una tradición a la que quiere apegarse, así como su posible configuración como intelectual y el peso que su propia personalidad ha tenido en ello.

Como plantea Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte* (2011), realizaremos esta aproximación de forma histórica para acercarnos a la paulatina apropiación simbólica de Salcedo Ramos en cuanto autor.⁴⁰ En ello no se visualiza una estrategia objetiva por parte del periodista, sino una confluencia de factores respecto a su posición y trayectoria en el campo que le ha permitido adquirir autonomía y trascender una moda editorial como fue el llamado “boom de la crónica”.

Bourdieu alude al conocimiento del campo que va adquiriendo cada uno de los participantes, el “espacio de los posibles” y las “apropiaciones individuales” que le permiten el acceso a dicho campo, pero apunta que son las luchas internas las que hacen destacar a ciertos productores culturales. Sin embargo, añade, el porvenir de cada creador depende de las “potencialidades objetivas” que lo distinguen dentro del campo y que, a su vez, influyen en el destino de éste. Es decir, al tiempo que Salcedo Ramos se convierte en un representante destacado de la crónica también impone nuevos valores o influye para que siga destacando del diarismo. Además, Bourdieu agrega un cuestionamiento que es del que partimos nosotros: quién ha debido ser, en este caso Alberto Salcedo Ramos, para ocupar esta posición. Con esto no se busca únicamente explorar en la biografía del creador, sino en las condiciones sociales que han permitido su configuración en tanto artista e integrante del campo.

⁴⁰ Cabe destacar que analizaremos la adquisición de legitimidad literaria desde la perspectiva de la sociología de la literatura, antes de iniciar con el análisis de los textos del colombiano, los cuales revisaremos en el siguiente capítulo.

2.1 La creación de su figura como cronista

En “La narrativa de Gabriel García Márquez: Edificación de un arte nacional y popular”, Ángel Rama (1985) apuntó que Colombia era un país dividido en diferentes complejos culturales que se relacionaban con las grandes zonas geográficas rectoras del país: la bogotana, la santandereana y la antioqueña (en torno a Medellín). Si bien la mayoría de los actores culturales venían de las dos primeras, eran pocos los movimientos culturales que habían logrado destacar sin antes haber pasado por Bogotá, la capital del país.⁴¹ Un reflejo de este centralismo se observa en el hecho de que del total de libros impresos en Colombia en 1994 se imprimía 75% en Bogotá, mientras que el resto se dividía entre Medellín (10%) y Cali (5%) (Herrera, 1994: p. 336). La concentración también se daba en los medios impresos, sector en el cual en 2003 sólo existía un periódico nacional de circulación diaria: *El Tiempo* (Ministerio de Cultura de Colombia, 2003).⁴²

Gisèle Sapiro, en *La sociología de la literatura* (2016), señala que los escritores con un origen provinciano deben inmiscuirse en la vida de la capital para adquirir los capitales simbólicos y culturales que permiten a sus colegas de la metrópolis el acceso al reconocimiento nacional, pues sólo en este territorio es donde pueden ser miembros de sociedades de autores, participar en proyectos

⁴¹ Como se apuntó anteriormente, uno de los pocos ejemplos fue el grupo Barranquilla integrado por Gabriel García Márquez, Ramón Vinyes, José Félix Fuenmayor, Germán Vargas, Alfonso Fuenmayor y Álvaro Cepeda Samudio, entre otros. Este grupo fue reacio a participar de las publicaciones bogotanas y condenó el nacionalismo en la literatura colombiana. Al respecto, véase Gilard (1984).

⁴² De los 45 periódicos que existían en Colombia en 2003, nueve tenían como ámbito de circulación Bogotá, cuatro Medellín, cuatro Cali y tres Barranquilla. El resto de ciudades de tamaño medio tenían uno o dos periódicos. Destaca que, de esta totalidad, 10 pertenecían a la casa editorial *El Tiempo*, la cual también publica revistas, libros y posee un canal privado de televisión de transmisión local (Ministerio de Cultura de Colombia, 2003: p. 192).

editoriales, frecuentar ambientes literarios y autodefinirse y ser reconocidos como escritores. En este contexto se comprende la mudanza de Alberto Salcedo Ramos de Cartagena a Bogotá como la que le permitirá inscribirse en un horizonte profesional y social que redundará en su conformación como autor.⁴³

En la ciudad del caribe colombiano el periodista fue redactor y después Jefe de Redacción del periódico *El Universal* (1985 a 1991) y obtuvo su primer Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar.⁴⁴ Ahí también conoció al poeta y periodista Jorge García Usta, quien se convirtió en una de sus influencias tanto en el campo del periodismo como de la literatura. Fue este personaje quien lo acercó a la obra del norteamericano Norman Mailer, así como a Gay Talese (quien se convertiría en el mayor referente de periodismo narrativo de Salcedo Ramos [Salcedo, 2015b: p. 343]). En coautoría con García Usta publicó en 1991 el libro *Diez juglares en su patio*, compendio de crónicas de músicos vallenatos que en su primera edición fue un ejemplar de cortesía de la Lotería de Bolívar.

A su llegada a la capital colombiana, nuestro autor, en primer momento por intermediación de su padre (también involucrado en el mundo de la producción televisiva), comenzó una carrera en este sector que le permitió hacerse de reconocimiento dentro de esta área del periodismo.

De 1992 a 1993 fue reportero y libretista del noticiero “Gran Prix del Deporte” (1992-1993) en la televisora de carácter público Canal 3,⁴⁵ y posteriormente

⁴³ Si bien la razón que da el autor para este cambio de residencia es personal. Al respecto, véase “Alberto Salcedo, las claves de un cronista”, de Jhony Giraldo López (2018: p. 71).

⁴⁴ El galardón fue en la categoría “Trabajo deportivo, prensa” por los textos “Los golpes de la esperanza”, que dos años después serían editados como libro por la Alcaldía Mayor de Cartagena.

⁴⁵ En 1995 cambió su nombre a Señal Colombia.

subdirector del “Noticiero Internacional Mundo 3”, también en Canal 3 (1993-1995). Además, se desempeñó como director del programa “Deporte Total”, de Señal Colombia en 1997; director del programa “Vida de barrio”, de la productora Audiovisuales, del Ministerio de comunicaciones de 1997 a 2000, y realizador e investigador del programa “Ese mar es mío”, también de la productora Audiovisuales (1998).

En 1998 el programa “Vida de Barrio”, serie de crónicas televisivas escritas y dirigidas por el propio Salcedo Ramos, lo hizo acreedor al Premio Internacional de Periodismo Rey de España (por el capítulo “A pie por el Cartucho”), así como al Premio al Mejor Documental en la II Jornada Iberoamericana de Televisión (realizada en Cuba), al Premio India Catalina (otorgado por la Industria Audiovisual Colombiana) y al Premio Mercurio de Periodismo (que instauró la Federación Nacional de Comerciantes y que ese año tuvo como tema a la ciudad de Bogotá). Este programa revela algunas de las características que más tarde se consolidarán en su obra escrita y que pudieron destacarlo de otros narradores audiovisuales, pues la retórica que utilizaba estilizaba su discurso, se enfocaba en hechos exóticos dentro de la cotidianidad y lo mostraba como un periodista con un bagaje literario destacable.⁴⁶

⁴⁶ Por ejemplo, en el capítulo “El barrio de las penas” (Salcedo, 1998), que trata sobre un centro de reclusión femenina, la narración se enfoca en personajes particulares para proyectar un hecho social. Además, la narración pretende alejarse de una sintaxis simple y expone una retórica que en ocasiones se percibe exagerada para un medio audiovisual. Así, al describir que las mujeres presas continúan maquillándose a diario, Salcedo apunta: “En el encierro, la vanidad es una simple cifra en la aritmética del desespero. Clara Yolanda dice que desde que está en la cárcel, hace diez meses, se ha maquillado 305 veces, una vez por día. ¿Cuántos toques de colorete la separan todavía de la libertad?” o para señalar el continuo ingreso de reclusas, refiere: “Cada día llegan nuevas habitantes a este barrio de desconsuelos”. Asimismo, las referencias literarias que serán escasas en sus crónicas periodísticas y muy selectas en sus crónicas de estilo, en estas crónicas televisivas son discordantes con el discurso de los personajes a quienes entrevista. Si bien en 2013 le responderá a Puerta Molina que le interesa más informar y narrar bien en vez de lucir muy inteligente (en Puerta Molina, 2017:

A la par del éxito que consigue en la comunicación audiovisual, en 1994 se reeditó el libro *Diez juglares en su patio* en ECOE Ediciones con un agregado de una crónica más y un prólogo del reconocido periodista Juan Gossaín⁴⁷ y Salcedo Ramos comenzó a colaborar en el Magazín Dominical de *El Espectador* (uno de los principales diarios en el país y con una gran tradición),⁴⁸ labor que desempeñó hasta 1999.

Las instancias de consagración dentro del periodismo televisivo permitieron que sus redes se fueran extendiendo a otros ámbitos, como el periodismo escrito. Muestra de lo anterior fue su incursión como cronista en la revista *El Malpensante* a partir de 1999, así como su corresponsalía para la revista alemana *Ecos* que también data de esa época.

Esto, aunado a su trabajo como catedrático de diversas universidades de Bogotá (como la Universidad de La Sabana o la Fundación Universitaria INPAHU) dotaron a nuestro autor de los conocimientos sobre periodismo y referentes de este campo que más tarde le serían útiles para construir una tradición dentro de este campo. Además, por intermediación de alumnos consiguió publicar el libro *De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho y otras crónicas* en la editorial

p. 76), en este episodio de 1998 las referencias literarias, más que un apoyo a la historia, se notan forzadas o demasiado intelectualizadas (a pesar de que tengan la temática de la cárcel o el encierro como base): “El telar de la lágrima, llamó el poeta Miguel Hernández a la cárcel. Otro poeta, Eugenio Montale, la nombró como el fondo donde el siglo es el minuto [...] Lo dijo el poeta Cesare Pavese: el solitario que ha estado en la cárcel regresa a la cárcel cada que muerde un pedazo de pan” (Salcedo, 1998).

⁴⁷ En 2018 Radio Nacional de Colombia recuperó las 10 crónicas originales y agregó una sobre Pablo Flórez y una inédita de Rafael Escalona, y las publicó una por semana a partir del 12 de septiembre en su sitio web: <https://www.radionacional.co/especiales/juglares-su-patio/64387>.

⁴⁸ Ahí se publicó, por ejemplo, la historia más tarde conocida como *Relato de un naufrago*, de Gabriel García Márquez. Este diario debió cerrar de 1956 a 1958 durante la dictadura militar de Gustavo Rojas Pinilla y en la década de los ochenta sufrió varios atentados por parte del narcotráfico debido a las informaciones que publicaban. Incluso en diciembre de 1986, el director del periódico, Guillermo Cano Isaza fue asesinado a las puertas del periódico.

Aurora, así como conocer a Daniel Samper Ospina, director de la revista *SoHo*, en donde Salcedo realizaría gran parte de su carrera. Así, este año marca un parteaguas para nuestro autor, pues a partir de la publicación de su libro comenzará a perfilar su carrera hacia el periodismo escrito, aunque sin dejar de participar de forma independiente en la televisión.⁴⁹ Además, el libro que un año después lo haría acreedor del Premio de la Cámara Colombiana del Libro en la categoría de Interés General fue para Salcedo Ramos la confirmación de que podía dedicarse a la escritura (Giraldo López, 2018).

En este punto es importante señalar que el valor simbólico que había adquirido Salcedo Ramos era en un campo distinto al periodismo escrito. Con excepción del Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar por un trabajo que el propio autor no considera relevante dentro de su carrera (“Los golpes de la esperanza”), lo que le había ganado reconocimiento eran las crónicas que producía para televisión. Sin embargo, al comenzar a colaborar en *SoHo* no sólo cambió parte de su método de trabajo, sino que se vio impulsado por Samper Ospina y ganó crédito como cronista escrito. Es conveniente destacar que su trabajo como jefe de redacción en *El Universal* de Cartagena no lo acreditaba en tanto escritor, pues las labores de este puesto son más bien administrativas (repartir las órdenes del día, comprobar que se tengan las notas que integrarán la edición, etcétera), por lo que su ingreso a estas publicaciones le permitió mostrar su estilo como autor. En este

⁴⁹ En 2000 fue libretista de la serie de documentales “Sitios y Gentes” (Audiovisuales); de 2001 a 2002, director del programa de documentales “Vámonos caminando” (Señal Colombia); en 2002, guionista de dos documentales para el Convenio Andrés Bello; entre 2002 y 2003, director del programa semanal “A pulso” (Canal 13); entre 2005 y 2006, director del programa “Las rutas del saber” (Señal Colombia), y en 2010 y 2011 presentador en Caracol TV.

punto, sus colaboraciones en *El Espectador* lo mostraban como parte de un medio con gran tradición periodística en Colombia; su participación en *El Malpensante* lo acreditaba como miembro de un círculo de intelectualidad anti oficialista y su integración a *SoHo* le brindó una visibilidad tanto por lo masivo de la publicación, como por el apoyo del director.

La relevancia de estas publicaciones puede apreciarse en la selección de crónicas que Salcedo Ramos integró en 2011 a su antología personal *La eterna parranda. Crónicas 1997-2011*. De los 27 textos que conforman el título, 20 se editaron en *SoHo*, 3 en *El Malpensante* y 1 en *Magazín Dominical*.⁵⁰ Nosotros nos detendremos en *SoHo* y *El Malpensante* por el valor simbólico que otorgaron a nuestro autor, así como las redes que le generaron.

Por intermediación de un alumno de la Universidad de La Sabana, Alberto Salcedo Ramos conoció a Daniel Samper Ospina y en 2002 comenzó a colaborar en la revista que este último dirigía. *SoHo* es una revista para caballeros que forma parte del Grupo Semana, el cual, a finales de los noventa, lanzó 5 publicaciones periódicas: *Fuscía*, dedicada al público femenino; *Jet-Set*, revista de sociedad; *Gatopardo*, enfocada a la crónica (y que en 2006 dejó de pertenecer al grupo y comenzó a editarse en México, en Travesías); *Dinero*, publicación de negocios, y *SoHo*. Esta última debe su nombre a Sólo Hombres, por lo que en un inicio privilegiaba el estilo de vida, las mujeres y la moda. En 2000 su número de lectores

⁵⁰ El resto se publicaron originalmente en las colombianas *Número* y *Arcadia*, y en la mexicana *Gatopardo*. Además, 11 de ellas fueron reeditadas en revistas extranjeras: *Diners*, de Ecuador; *Ecos*, de Alemania; *Pie Izquierdo*, de Bolivia; *Marcapasos*, de Venezuela; *Etiqueta Negra*, de Perú, y *Courier International*, de Francia.

oscilaba los 180 mil al mes de acuerdo con el Estudio General de Medios (Samper Ospina, 2008a: p. 22), por lo que Daniel Samper Ospina decidió reorientarla e impulsar la crónica. Cobra importancia en este punto que Samper Ospina es hijo de Daniel Samper Pizano, estudioso e impulsor de la crónica colombiana a través de diversas antologías, tal como se mostró en el capítulo anterior.⁵¹

A pesar del carácter en apariencia banal de esta revista, ha mantenido una línea editorial que le ha hecho ser partícipe de la vida política del país, además de generar conciencia sobre problemáticas nacionales. Por ejemplo, en la edición 143 (marzo de 2012) hizo un elogio a la mujer negra en respuesta a la revista *Hola!* que había considerado solamente a mujeres de piel blanca como las más influyentes de Colombia.

De acuerdo con Samper Ospina, *SoHo* tomó como modelo a la revista norteamericana *Esquire*, donde se publicó “Joe Louis: el rey hecho hombre en edad madura”, de Gay Talese, que es considerado el primer texto del Nuevo Periodismo Norteamericano. Asimismo, dice retomar la tradición del periodismo literario colombiano desarrollado en suplementos como *Lecturas Dominicales*, de *El Tiempo*; el diario *El Espectador* y las revistas *Mito* y *Cromos*. Es evidente que, al mencionar a estas publicaciones culturales como referentes, lo que intenta Samper Ospina es vincularse a una tradición narrativa que permitió y promovió la renovación literaria en Colombia, además de que impulsó a quienes serían reconocidos como actores influyentes del campo literario e intelectual. Al hacerlo pretende ubicar a

⁵¹ Además de los dos tomos de la *Antología de grandes crónicas colombianas*, Samper Pizano también seleccionó y prologó *Antología de grandes entrevistas colombianas* y *Antología de grandes reportajes colombianos* y, junto con Mariluz Vallejo, *Antología de notas ligeras colombianas*.

SoHo como un ente cultural que influye en la historia de las ideas y que permite reflejar una sensibilidad de época a través de sólo un fragmento de sus páginas, el dedicado a la crónica. La muestra como una revista cultural en el sentido en que lo entiende Carlos Altamirano (2010), es decir, como un proceso colectivo, que tiene una apuesta política y que es un espacio de sociabilidad intelectual. De otro modo, le sería imposible vincularla con revistas como las colombianas antes referidas o reivindicar el valor cultural de una publicación que privilegia los desnudos femeninos, los productos de moda masculinos, la lencería o la mercantilización de sus portadas e interiores. Asimismo, busca atraer a un público y sector diferente al acostumbrado en estas publicaciones, y vende la idea de un producto cultural que necesita ser también un producto comercial para tener viabilidad económica y hacer posible la inclusión de estas crónicas.

SoHo es la tercera revista más leída de Colombia y su público mensual es cercano al millón de lectores (ACIM Colombia, 2016a). Basado en la creencia de que las crónicas son la mejor forma de contar una historia irresistible de leer, Samper Ospina se propuso publicar historias elementales en primera persona. Además, tomó en cuenta que cada relato necesitaba una firma en particular y debía poner énfasis en las personas que por lo general no son las protagonistas de las noticias (2008a: p. 17). Para llevar a cabo su proyecto, conjeturó que quien debía hacerse cargo de las crónicas serían escritores: “Si el tema es bueno, de entrada lo empiezan a leer. Y si está bien escrito, lo leen entero. Eso es todo. En eso consiste todo el asunto. En que el tema despierte curiosidad y esté bien escrito. Y generalmente los que mejor escriben son los escritores porque viven de eso”

(Samper Ospina, 2008a: p. 15).⁵² También tomó como base para la práctica de la crónica la experiencia del periodismo de suplantación realizado por Günter Wallraff debido a que tenía “una estructura parecida a los *realities* de televisión. Y cuando un texto está sincronizado con un lenguaje audiovisual, que además está de moda, conseguir lectores no es una tarea titánica sino una consecuencia natural” (Samper Ospina, 2008a: p. 19).

Aunado a lo anterior, el director de la publicación estableció algunos criterios que todavía siguen vigentes: no cortar el artículo ni sustituirlo por fotografías (las crónicas que aparecen en la revista no tienen un “Pase a página”), ejercer la “reportería vivencial” o la inmersión (que el autor se inmiscuyera en el tema y contexto de su crónica) y tratar temas que despierten la curiosidad del lector.

Ahora, ¿cuáles eran los temas que atraían la atención del lector según el editor de *SoHo*? Si se toma como ejemplo de estos textos aquellos aparecidos en *SoHo. Crónicas* (Samper Ospina, 2008a)⁵³ se puede aceptar como válido lo expuesto por Darío Jaramillo Agudelo y Jorge Carrión respecto a las temáticas que aborda la crónica latinoamericana contemporánea: la otredad, lo extraño, la víctima, lo folclórico.

Si bien Samper Ospina no menciona su papel dentro de la forma de conceptualizar la crónica en *SoHo*, él junto con Diego Garzón (editor de la

⁵² Nótese en este punto que Samper Ospina se refiere a “los escritores” no a los periodistas, reporteros o cronistas. Es decir, en este momento, 2008, todavía la *idea crónica* no ha terminado por imponerse y por ello se recurre al campo literario, a los escritores (se sobreentiende “literarios”) para poder elevar el nivel de una publicación periodística.

⁵³ El libro es una recopilación que abarca los primeros siete años de Samper Ospina al frente de la revista (2001-2008). A decir del propio compilador, los trabajos incluidos no son una selección representativa, no obedecen a una lógica y no tienen rigor alguno, pues lo que pretenden es mostrar el estilo y principios adoptados por *SoHo* para la escritura de la crónica.

publicación y director general a partir de enero de 2015) lograron crear un método que influyó en los textos que publicaron. Esta repercusión se fundamenta en que ejercieron sus responsabilidades basados en la figura del editor anglosajón, es decir, planteando temáticas, discutiendo los textos y teniendo una relación directa con el autor. Esto puede observarse en los agradecimientos que Alberto Salcedo Ramos incluye en *La eterna parranda...* Por ejemplo, señala que sin el respaldo absoluto de Daniel Samper Ospina no habría podido recorrer Colombia para contar dichas historias: “Sin él no existiría este libro” (Salcedo, 2013: p. 11); en tanto que también menciona a Diego Garzón y a los editores de la publicación por su apoyo y porque le “regalaron varias de las historias que aparecen en este libro, *historias que a mí no se me ocurrieron originalmente* y que me enseñaron mucho sobre el país y *sobre mi oficio*”⁵⁴ (Salcedo, 2013: p. 12). Añade a los productores de *SoHo*, quienes consiguieron que se contactara con algunos personajes y lo auxiliaron en “detalles logísticos importantes”.

En este punto resulta revelador el planteamiento de Annick Louis (2014) en el sentido de que al tener una injerencia de este tipo el director y editor de una revista debe cuestionarse qué elementos deben atribuirse como creación de cada quién: ¿al editor o al autor?, es decir, son obras de autoría personal o colectiva. ¿Es Salcedo Ramos el autor de las crónicas (entendiendo este concepto como el “causante, inventor, artífice o creador de una obra”, según apunta Beristáin [2003: p. 70])? Creemos que el colombiano es la firma que identifica a un texto, pero el desarrollo y gestación de éste es producto de múltiples colaboraciones. En este

⁵⁴ El resaltado es nuestro.

sentido, y siguiendo a Louis, profundizar en la relación de *SoHo* y el método de trabajo de nuestro autor permite desprenderse de la noción tradicional de autor y considerar formas innovadoras de autoría que se desarrollan en una publicación de este tipo.⁵⁵

Ahora bien, este medio de comunicación ha privilegiado dos cualidades que han permitido a sus colaboradores entregar textos de calidad: el tiempo para confeccionar la historia y el espacio para poder publicarla. Un ejemplo de este punto es que la crónica “El oro y la oscuridad”, de Salcedo Ramos, se publicó en su primera versión en el número 58 de la revista (diciembre de 2004) en 45 páginas y la concepción de ésta le tomó a su autor dos años de investigación. El único ejemplo que puede servir para comparar el interés por este tipo de textos procede de *El Malpensante*, que en su edición de abril de 2004 publicó “300 días en Afganistán”, un trabajo de Natalia Aguirre Zimerman que ocupó 77 páginas de la publicación (80% del total).⁵⁶

SoHo puntualizó características estructurales de las crónicas y metodologías para su investigación y redacción, pero sobre todo impulsó la figura del editor como alguien que propone temáticas, que corrige y hace cambios a los textos, que busca generar la curiosidad del lector; alguien que brinda el tiempo necesario a sus

⁵⁵ Para una mayor profundización sobre la influencia de *SoHo* en la crónica latinoamericana contemporánea véase Hernández Acosta (2017).

⁵⁶ Debido a que el número 58 de *SoHo* fue una edición especial de 332 páginas, la magnitud de la crónica dentro de la totalidad del ejemplar no tiene el peso de la de Zimerman. Sin embargo, si se consideran las características publicitarias de cada revista (*El Malpensante* no tiene tantos anuncios como *SoHo*), se observa una tentativa editorial por no contaminar el texto en el caso de Salcedo Ramos, pues a lo largo de la crónica sólo aparecen 8 anuncios de página completa, mientras que en la de Zimerman hay 7 anuncios de página completa, 6 de media página y uno de $\frac{1}{4}$ de página.

colaboradores para investigar y escribir, y da el peso necesario a los textos de estos autores.

Todo esto en conjunto es lo que propició que *SoHo* se convirtiera en una manera de hacer periodismo, en un movimiento “refrescante, capaz de conseguir nuevos lectores”, a decir de Samper Ospina (2008a: p. 22). Asimismo, la importancia de la revista puede apreciarse en las referencias que algunos estudiosos del género hacen de ella, pues la consideran uno de los pilares del auge de la crónica latinoamericana. Es el caso de Samper Pizano (2004), Correa Soto (2011), Jaramillo (2012) y Herrscher (2012). A esto se añade las menciones hechas por los cronistas Leila Guerriero (2015) o Martín Caparrós (2016), así como la realizada por Carolina Ethel (2008) en el número dedicado al tema en el suplemento *Babelia*, de *El País*. La propia edición en libro de las crónicas de Salcedo Ramos demuestra que un editor de libros considera que merecen su paso a ese formato, y que con ello cambien su método de circulación, su difusión y alcance,⁵⁷ y se dirijan a un público lector diferente.⁵⁸

⁵⁷ *SoHo* no difunde su tiraje, sin embargo, por sus números con mayor repercusión (a decir de la propia revista) se puede aventurar un estimado de 100 mil ejemplares. Ahora bien, considerando el Estudio General de Medios Colombia de 2016 se sabe que la publicación cuenta con 954 mil lectores mensuales. Esto tiene un alcance mayor de lectores que los libros editados por Aguilar, pero se descarta que Salcedo Ramos sea un autor *best seller* debido a que los volúmenes de nuestro corpus sólo han sido editados en Colombia, a pesar de que el sello que los publica tiene distribución continental. La edición de *Macondo y otras crónicas*, por parte de Pepitas de calabaza, resarciría en parte esta problemática de distribución debido a que los ejemplares de esta editorial tienen circulación en España y Latinoamérica.

⁵⁸ *SoHo* está dirigida a un público masculino de clase media alta, según se desprende del Estudio General de Medios antes referido, así como del contenido de la revista. La publicación, en su edición colombiana, no ofrece más datos al respecto, sin embargo, mientras se publicó en México, el kit de medios ofrecía datos respecto al target: hombres de 25 a 49 años, con un nivel socioeconómico alto y medio alto, casados, profesionistas y con afinidad por “tabaco, relojes, ropa de diseñador, bebidas alcohólicas, accesorios, servicios financieros, grooming, automóviles, electrónicos, fragancias, gastronomía, turismo, gobierno” (*SoHo México*, 2015).

En este punto es importante resaltar que el estilo que hoy predomina en la obra del periodista colombiano no es evidente en el libro *De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho...* (originalmente publicado en 1999) ni en la crónica “La víctima del paseo” publicada en *El Malpensante* en el 2000. Su método de trabajo y las características que predominan en sus textos, por lo tanto, se evidenciaron a la par de su labor en *SoHo*.

Debe resaltarse que, así como se apuntó que la trayectoria de Salcedo Ramos no obedecía a un objetivo definido y consciente del autor, consideramos que el impulso que dio *SoHo* a la crónica fue un modo de acoplarse a las nuevas narrativas mediáticas de la época. Omar Rincón apuntó que los medios de comunicación masivos debían adoptar nuevas formas de mostrar la realidad para ganar comunicabilidad y el modo de hacerlo era “contar *de nuevo* la vida desde lo emocional” (2006: p. 15).

En este contexto, los trabajos de Salcedo Ramos, y la crónica latinoamericana en general, hallaron un medio que les ofrecía el espacio para publicar su obra. En parte porque los textos poseían cualidades acordes a un género que comenzaba a estar en boga, pero también porque las audiencias hallaban en ese tipo de discursos las narrativas que los medios masivos y de entretenimiento privilegiaban por conveniencia comercial. Es decir, *SoHo* extendió el gusto por este tipo de discurso y conformó un grupo de cronistas que mostraba como los representantes o la vanguardia: Leila Guerriero, Martín Caparrós, Juan Villoro y Alberto Salcedo Ramos. Prueba de ello es que a estos autores se les recompensaba económicamente con un tabulador superior al resto de colaboradores y, en el caso del colombiano, se le pedía una crónica cada dos meses, como si fuera un

colaborador habitual (Giraldo López, 2018). Es en este punto cuando se puede hablar de una real profesionalización del cronista y no sólo del escritor vuelto cronista. Sin embargo, en el caso de Salcedo Ramos esto ocurrió tras haber ganado en 2003 el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar para dicha revista por una de sus crónicas (“El árbitro que expulsó a Pelé”) y otros galardones que más adelante referiremos.

Así, la compensación económica, al tiempo que profesionalizó al cronista, se convirtió en un capital simbólico para la revista, pues al reconocer este tipo de textos como una mercancía, también se convirtió en un objeto cultural que le trajo prestigio. Como señala Bourdieu, en “La producción de la creencia”, se consagra un objeto por medio del capital económico para “atribuir valor y extraer beneficios de esa operación” (2017: 154). Asimismo, mientras da un valor a la obra, el editor construye y consagra al autor al comprometer su prestigio, el prestigio de su publicación, y actúa como “‘banquero simbólico’ que ofrece en garantía todo el capital que ha acumulado [...] el editor es un padrino prestigioso (con los prologuistas, los críticos, etc.) que asegura rápidas muestras de reconocimiento” (Bourdieu, 2017: pp. 156-157).

En nuestro caso, Samper Ospina dio pie a la publicación de la crónica completa “El oro y la oscuridad” en un solo número de la revista y de forma corrida, lo que significó algo extraordinario para *SoHo* y una manera de destacar el trabajo de Salcedo Ramos. Además, al presentar la antología de sus años como editor en esta publicación calificó dicho trabajo como “nuestro grado como revista devota al periodismo narrativo. Por eso, Pambelé fue nuestro Joe Gould en edad madura

(sic). Y Salcedo Ramos nuestro Gay Talese” (2008a: p. 18).⁵⁹ Esta comparación será posteriormente utilizada para referirse a Salcedo Ramos por Maryluz Vallejo y otros estudiosos de la crónica.

Asimismo, Samper Ospina fue el prologuista de la edición del libro *El oro y la oscuridad. La vida gloriosa y trágica de Kid Pambelé* (Salcedo, 2012a) y no escatimó en elogios: “Alberto Salcedo Ramos, el mejor cronista de la nueva generación que tiene Colombia”, “es el más claro promotor del periodismo narrativo en Colombia”, “un periodista narrativo pura sangre”, “Salcedo es el mejor exponente del periodismo narrativo de Colombia, y uno de los más grandes que ha tenido a lo largo de su historia”, “Su pluma tiene una conciencia de patrimonio cultural que ayuda a que nos descifremos”, “En una misma cabeza tuvo la suerte inaudita de ser brillante para la literatura, impecable para el periodismo. Sin duda es el maestro que necesitamos” (Salcedo, 2012a: pp. 13-17).

Sin embargo, lo anterior no es una consagración de una sola vía, sino que el propio Salcedo Ramos funciona también como un creador que otorga prestigio al editor y a la revista en donde publica. Esto queda claro al conocer que seis de los premios que han galardonado a nuestro autor fueron por textos publicados en *SoHo*: Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar en 2003 por artículo deportivo (prensa) por “El árbitro que expulsó a Pelé” (ya referido), en 2009 en crónica o reportaje (prensa) por “Un país de mutilados” y en 2011 por artículo cultural (prensa) por “La eterna parranda de Diomedes Díaz”; Premio a la Excelencia de la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP) 2009 por “Un país de mutilados” y 2013 por “La

⁵⁹ Samper Ospina hace referencia en realidad a la crónica de Talese antes referida: “Joe Louis: el rey hecho hombre en edad madura”.

travesía de Wikdi”, y Premio Ortega y Gasset de Periodismo en la categoría Periodismo escrito por “La travesía de Wikdi”.

SoHo, en tanto vitrina e instancia de consagración para el colombiano, a su vez se favorece por el prestigio que éste le atrae. La intención de Samper Ospina por dar un mayor peso a las crónicas en lugar de únicamente a las fotos de mujeres semidesnudas y al estilo de vida se ve recompensada por estos galardones que elevan el capital simbólico de nuestro autor, de la publicación y del editor que “apostó por él”. Además, *SoHo* genera un juego doble (Bourdieu, 2011), en el que tiene una inversión segura a corto plazo representada por los contenidos propios de una revista de caballeros, pero también se arriesga a largo plazo con autores que pueden prolongar la vida media de su publicación. Que las crónicas de Salcedo Ramos trasciendan el formato revista y pasen a libros reditúa en la difusión de la obra, pero también en el valor simbólico de la revista, pues deja de ser un producto desechable y se transforma, por este contenido, en un objeto de consulta; pasa de ser un producto comercial a una mercancía cultural. Sólo al comprender a *SoHo* como este objeto cultural es que se entiende que sea una de las tres revistas en América Latina con quienes mantiene convenios de colaboración permanente la Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano.⁶⁰ En *SoHo* Alberto Salcedo Ramos dejó de ser un periodista para convertirse en cronista, en uno de los más destacados del país y de América Latina según lo plantea Samper Ospina. Al entender este beneficio de doble vía, este juego de espejos en donde el valor simbólico de uno se refleja en el otro, es que se comprende la relación de tan

⁶⁰ Las otras dos son la argentina *Anfibia* y la brasileña *Piauí*.

larga data entre nuestro autor y Daniel Samper Ospina, quien a pesar de ya no ser el director o editor de *SoHo* continúa siendo un referente diario en las redes sociales de Salcedo Ramos.⁶¹

Respecto a la importancia de la revista *El Malpensante*, Salcedo Ramos señala que Mario Jursich Durán, director de esta revista hasta 2016, apostó por él “cuando más lo necesitaba”. En este sentido, es revelador que incluya en *La eterna parranda...* tres crónicas publicadas en este medio de comunicación y justo que una de ellas, “El testamento del viejo Mile”, le valió ser finalista del Premio Nuevo Periodismo CEMEX+FNPI y, a decir del autor, el reconocimiento del director y fundador de dicha Fundación: Gabriel García Márquez.

El Malpensante se fundó en 1996 con la pretensión de ser una revista literaria, que explorara este campo, la crónica y el nuevo periodismo, “entrelazados con la ilustración y el diseño editorial” (Virgüez, 2019: p. 20). Sus editores, Andrés Hoyos y el mencionado Mario Jursich,⁶² tomaron como modelo a las revistas norteamericanas *New Yorker*, *Esquire* y *Atlantic Monthly*, es decir, publicaciones devotas al llamado Nuevo Periodismo estadounidense. Su contenido está compuesto por traducciones, textos por encargo, secciones de creación literaria y artículos atemporales que exploran la realidad. Al hacerlo, se han visto expuestos a polémicas que han provocado que sus columnistas lleguen a considerarse “intelectuales”, en tanto comentaristas e intérpretes de la época, además de que

⁶¹ En Twitter, principalmente, como veremos más adelante.

⁶² En 2016 dejó el cargo de editor.

esta publicación se ha convertido en un referente cultural colombiano.⁶³ Su nombre procede de una lucha contra los “profesores amargados por la gramática, de gazapólogos encarnizados por los ‘errores’ de los demás y de la larga retahíla de los caciques de la cultura” (Hoyos, citado en Pineda Buitrago, 2016), así como de una colección de aforismos de Gesualdo Bufalino llamada *El malpensante*. En 2014 estuvo a punto de desaparecer por cuestiones económicas y hoy se mantiene de su venta en formato papel, así como de la suscripción a su versión *online*, de publicidad y servicios editoriales que incluyen libros publicados bajo el sello El Malpensante. La publicación está dirigida a un público de clase social alta, pues su costo es de 9.5 dólares (en tanto *SoHo* cuesta alrededor de 4 dólares).⁶⁴ Además de la publicación de la revista, promueve proyectos culturales como festivales literarios, exposiciones de ilustración, proyectos editoriales y espacios de debate (El Malpensante, s.f.). En cuanto a su recepción lectora, en 1997 pasó de tirar 10 mil ejemplares a 7 mil, aunque para 2006 había subido a 25 mil ejemplares. De acuerdo con el Estudio General de Medios en 2016 su número de lectores alcanzaba los 157 mil (ACIM, 2016a), 15% de los lectores de *SoHo*.

Dentro de su nómina de autores se encuentran escritores, cronistas, políticos, economistas y pensadores colombianos y extranjeros, desde Héctor Abad Faciolince y Juan Gabriel Vázquez, cuya obra ha sido galardonada al interior y exterior del país y que representa la vanguardia literaria, hasta Martin Amis o Julian

⁶³ Más adelante profundizaremos en el concepto de *intelectual*. Baste de momento establecer que lo comprendemos como un personaje que reflexiona sobre su entorno y, al participar en la vida pública, transmite su pensamiento, el cual es recuperado por un círculo (de pares y altas jerarquías) y por la opinión pública como un discurso crítico de las condiciones existentes (Altamirano, 2006).

⁶⁴ Costo a septiembre de 2019.

Barnes, entre otros autores y premios Nobel de Literatura de quienes se han publicado traducciones de su obra. Es, por lo tanto, una revista referencia en el campo cultural colombiano. Su importancia se puede observar en el atrevimiento de la publicación al dar a conocer en su número 13 (1998) el texto “Cursillo de orientación ideológica para García Márquez”, de Fernando Vallejo, una cruenta crítica al Premio Nobel colombiano y patriarca cultural de dicho país. En este texto Vallejo se burla de la cercanía del barranquillero con el poder político latinoamericano, su oportunismo político y su ceguera ante las atrocidades del régimen de Fidel Castro en Cuba. Asimismo, *El Malpensante* ha repercutido en debates a nivel nacional a partir de propuestas hechas en su Editorial, como fue el caso de analizar la posibilidad de elevar el costo de la matrícula universitaria en Colombia.

Su fundador, Andrés Hoyos, refiere que los trabajos publicados en dicha revista pretenden despertar la curiosidad de sus lectores (sin importar su formación educativa) por medio de una escritura sencilla. Asimismo, la longitud de los textos no son un problema, pues la revista considera que si están bien escritos pueden ocupar las páginas que sean necesarias, y su productor puede tomarse el tiempo suficiente para crear el texto. Es decir, no se visualiza al periodista como un productor en serie, definido por los tiempos apremiantes de los medios de comunicación, sino que debido a la especificidad del producto que generará, se le otorgan beneficios que lo hacen diferenciarse de los diaristas o reporteros. No es un periodista, sino un “autor”.

Es de destacar que en esta revista se publicó “El taller de Gay Talese”, una entrevista de Robert S. Boynton, traducida por Andrés Hoyos, y donde se divulga el

método escritural del periodista estadounidense. Coincidentemente, las características que apunta Talese son muy similares a las propuestas por Samper en *SoHo* y a las que promoverá la FNPI: “escribir sobre la gente algo que parezca un cuento, pero con nombres reales”, pasar mucho tiempo con los protagonistas de la historia, no escribir sobre celebridades a menos que “el hecho de la celebridad sea secundario para la historia” y escribir por medio de escenas.

El valor simbólico de esta revista puede medirse por el caso antes referido de “300 días en Afganistán”, que propició que Natalia Aguirre Zimmerman se convirtiera en la cuarta autora colombiana publicada por Anagrama justo con este texto (y el cual se escogió como uno de los mejores libros en 2006), además del dato de que más de 86% de los lectores de *El Malpensante*, una vez leída, colecciona la publicación (Ortiz, 2012), es decir, ha conseguido un valor como objeto cultural, además de fidelidad por parte de su audiencia.

Ésta es una revista que ha catapultado o visibilizado la labor de dos autores que incursionaron por primera vez en sus páginas: Natalia Aguirre y Alberto Salcedo Ramos, y otorga un aura culta a quien participa en ella. En este sentido, no sólo propicia un circuito de circulación de la obra de nuestro autor, sino que le permite el reconocimiento y entrar en contacto con instituciones como la propia FNPI.

Además de lo anterior, extiende otro tipo de redes de Alberto Salcedo Ramos. En primera instancia, es parte de un reclutamiento por parte de Mario Jursich quien por sí mismo posee un valor simbólico por su entorno inmediato: además de poeta y editor literario, es esposo de Pilar Reyes, quien de 2002 a 2009 fue directora de ediciones generales de Santillana Colombia (que reúne sellos como Alfaguara,

Suma, Aguilar, Debate, Taurus y Punto de lectura) y, a partir de 2009, fue directora editorial de Alfaguara España.⁶⁵

La importancia del valor simbólico de Jursich y de la revista para Salcedo Ramos puede apreciarse en una declaración del cronista quien apunta que económicamente nunca fue bien retribuido por sus trabajos y que incluso hubo algunos abusos de amistad por parte de Jursich, pero “aun así, tengo una deuda de gratitud inmensa con él” (Giraldo López, 2018: p. 45). Incluso, en los agradecimientos incluidos en *La eterna parranda...* Jursich ocupa el segundo puesto: “A Mario Jursich Durán, director de la revista *El Malpensante*, de quien siempre he recibido consejos inteligentes y oportunos, y quien apostó por mí cuando yo más lo necesitaba” (Salcedo, 2013: p. 11).⁶⁶ El colombiano se refiere a que en 1999 comenzó a publicar columnas de opinión o crónicas de estilo en la sección “Breviarios” de dicha revista. En este sentido, no sólo pudo publicar en la revista, sino que al igual que en *SoHo* se dio un papel destacado a sus crónicas de largo aliento. Por ejemplo, en 2002 publicaron “El testamento del viejo Mile” que abarcó 27 páginas. Si se considera que *El Malpensante* tiene en promedio entre 88 y 98 páginas de extensión, se comprenderá la importancia atribuida al texto de Salcedo.

Por otra parte, *El Malpensante* es un espacio de sociabilidad, posibilita el contacto con otros “autores de casa” como Darío Jaramillo Agudelo, quien es el editor de la *Antología de crónica latinoamericana actual* y del libro *Botellas de*

⁶⁵ Se hace notar que en los agradecimientos de *La eterna parranda...*, editada por primera vez por Aguilar Colombia, Salcedo Ramos apunta que Pilar Reyes fue quien lo “animó a compilar estas crónicas”.

⁶⁶ El primer agradecimiento apunta: “A todos los seres que me contaron sus historias” (Salcedo, 2013: p. 11).

náufrago, de Salcedo Ramos, en Luna Libros. No aseguramos que el contacto de ambos escritores en la revista sea lo que origine las publicaciones, pero sí se puede intuir que el conocimiento de Jaramillo Agudelo sobre la existencia de nuestro autor y la calidad de su prosa posibilita tenerlo presente al momento de seleccionar a los miembros de una antología continental, así como al incluirlo en el catálogo de su sello editorial.

La conjunción de estos dos espacios de publicación le brinda a Salcedo Ramos un conocimiento por parte del público masivo de *SoHo* y el reconocimiento del público intelectual que lee *El Malpensante*. Es decir, ocupa un espacio dentro del campo mediático y también del campo de poder cultural, lo que redundará en la adquisición de valor simbólico. Su relación, además, no se reduce a las páginas, sino que todavía hoy mantiene una relación cercana y horizontal con Daniel Samper Ospina, ex editor de la primera, y con Mario Jursich, fundador y ex editor de la segunda, con quien conduce un programa radiofónico (*Del canto al cuento*) que se transmite los sábados por Radio Nacional de Colombia, la frecuencia gubernamental más importante del país.

Estos editores han sido dos de los intermediarios de Salcedo Ramos con el mercado, además de una especie de agentes quienes lo han impulsado y han destacado su valor. Parte del prestigio acumulado lo debe a que sus textos son publicados en ambas revistas, pero también al lugar donde lo han situado Samper Ospina y Jursich.

El hecho de su profesionalización como cronista se debe a que en estos medios ha encontrado un pago por su trabajo, lo que al tiempo que le da autonomía a su labor (a diferencia del diarista) le permite legitimar sus textos en cuanto a su

calidad: si le pagan por ellos es porque se ha convertido en una mercancía redituable para dichas publicaciones. Además, la especialización a la que se somete (ser cronista) lo introduce en un mercado que le permite circular en dos ámbitos: el del periodismo (por la pertenencia de este género a este tipo de discurso), así como al literario (debido al vínculo que siempre se atribuye entre la crónica y su forma con la literatura). El mismo hecho de que sus trabajos se publiquen en revistas y no en periódicos sirve de mediación para que los escritos del colombiano no sean percibidos como un producto desechable y utilitario, como un simple hecho noticioso o coyuntural.

Si a lo anterior se añaden las relaciones y valores que le confiere el contexto de cada una de las revistas en tanto medios de producción cultural, se puede entender que Salcedo Ramos se inserta dentro de grupos ya definidos que le otorgan parte del valor simbólico que poseen y hacen que incida en procesos de reproducción cultural (Altamirano y Sarlo, 1988: p. 132), como el auge de la crónica.

Por otro lado, a esta consagración de Salcedo Ramos en cuanto cronista, se añade un valor simbólico adquirido a través de los galardones a que se ha hecho acreedor, pero también a una especialización en el campo del periodismo escrito que lo certificará como un experto. Este añadido, a decir de Sapiro en *Las condiciones de producción y circulación de los bienes simbólicos* (2017: p. 90), lo obtendrá de los títulos que le permiten adquirir un capital de tipo institucional.

2.2 La creación de su figura como especialista

En la cultura mediática el término *intelectual* debe precisarse para no incurrir en errores. En *Intelectuales. Notas de investigación* (2006), Carlos Altamirano realiza

un recorrido histórico por el término, desde inicios de siglo XX cuando se consideraba al intelectual como miembro de un grupo aparte, dotado de una “clase ética” y cuya misión era guiar a la sociedad y cuestionarla, hasta un intelectual intérprete contemporáneo que analiza su entorno, pero también se encarga de transmitirlo a los demás a través de una manifestación pública que no sólo contempla a los miembros de su campo, sino a la audiencia que compone la opinión pública y que permite que tenga resonancia su opinión. El mismo Altamirano en “Élites culturales en el siglo XX latinoamericano” (2010), la introducción al segundo volumen de *Historia de los intelectuales en América Latina*, apunta el reto al que se enfrentaron los protagonistas de la cultura impresa al imponerse la cultura mediática, pues debían continuar con su papel, pero sin caer en la simplificación o el estereotipo al intentar llegar a las masas.

A decir de Gonzalo Aguilar (2010), en “Los intelectuales de la literatura: cambio social y narrativas de identidad”, algunos de los más afectados por esta nueva situación fueron los escritores del continente, quienes en la segunda mitad del siglo pasado tuvieron una intervención en la vida pública que cuestionaba a los poderes establecidos y los imaginarios sociales, pues se consideraba que la literatura era un discurso que al tiempo que construía narraciones identitarias, era “un espacio de formación ciudadana y una crítica al estado de las cosas” (2010: p. 686). Sin embargo, a partir de mediados de los ochenta estos autores comenzaron a luchar por mostrar que tenían legitimidad para asumirse como tales.⁶⁷ Esta crisis

⁶⁷ Este autor reconoce cuatro periodos de posible relación entre el intelectual y la literatura: “emergencia de los intelectuales de la literatura en ámbitos nacionales (1945-1960), latinoamericanización y politización de su palabra (1960-1969), declinación de la teleología revolucionaria de la historia y debate sobre la postulación de una teoría de la literatura

tuvo su origen en la centralidad que adquirió la academia norteamericana, al tiempo que se dejó de lado la importancia del intelectual y se dio voz al otro (al testimonio) como una forma de afrontar y cuestionar la realidad. Asimismo, la introducción de los estudios culturales y su perspectiva multidisciplinaria para el análisis, y el fin de los grandes relatos referido por Jean-François Lyotard originaron que el conocimiento literario perdiera su preponderancia: “Las narraciones literarias y la poesía son desplazadas del centro de la escena, ocupada por las prácticas urbanas, las transformaciones del consumo, los medios masivos y la industria cultural. En este contexto, los intelectuales de la literatura comprendieron que los esplendorosos fueros otorgados a la literatura en los años sesenta y setenta se habían perdido irremisiblemente” (Aguilar, 2010: p. 709).

Mirta Varela, en “Intelectuales y medios de comunicación” (2010), apunta la transformación que tuvieron los intelectuales para continuar dentro del campo de la opinión pública: adaptar su lenguaje y la forma como lo comunicaban a las audiencias, y escuchar a estas últimas. Para ello recurrieron a las culturas popular y de masas, adoptaron las formas narrativas de los medios de comunicación y aligeraron su discurso, y al exhibirse como uno más, al mostrar su cotidianidad, lograron el favor del público quien los veía como representantes de sí mismos. Como vislumbró Angel Rama en *La ciudad letrada*: “La nueva ley del sistema literario decía que había que comunicarse sin dificultad con el lector que procedía

latinoamericana (1969-1984) y un último período (1984 hasta el presente) caracterizado por la necesidad de los intelectuales de la literatura de legitimar la pertinencia de su saber y la importancia de su objeto” (2010: p. 688). El autor toma esta última fecha a partir de la crisis de la crítica literaria en los departamentos de las universidades norteamericanas y la inclusión de críticos literarios latinoamericanos en sus equipos docentes.

de los sectores medios recién educados, sin temer a los efectismos dramáticos ni a los emocionalismos enternecedores, manejando el contorno histórico nacional en una típica operación de re-conocimiento” (1998: p. 121).

Sin embargo, ello trajo consigo que los intelectuales no poseyeran una jerarquía lingüística, estética o cultural sobre la audiencia, y su opinión tuviera el mismo peso que el de un ciudadano. Aunado a la masificación del internet, ello eliminó las barreras para el ciudadano y “los movimientos políticos y sociales no necesitarían de los intelectuales para florecer” (Varela, 2010: p. 780). Es decir, como señala Fernando Curiel, se dio muerte a la cultura letrada y se impuso la cultura mediática, la cual a partir de ese momento engendró los nuevos sistemas de valores, las representaciones simbólicas y las articulaciones discursivas (2016: p. 47).

En este contexto, la figura del intelectual intérprete se contenta con ser un comentador de su época, pero para ser considerado como tal, además del reconocimiento de los pares y la opinión pública, la obra misma debe dialogar con ese entorno (Berger, citado por Manrique Ochoa, 2009: pp. 102-103). Si tomamos en cuenta las temáticas de las crónicas de Alberto Salcedo Ramos (a grandes rasgos: el conflicto militar en Colombia, la guerrilla y el paramilitarismo, las injusticias sociales y los grandes ídolos venidos a menos) puede apuntarse que el periodista califica para ser considerado un intelectual intérprete. ¿Pero ha adquirido el valor simbólico necesario para ello?

Hemos apuntado que nuestro autor se ligó al proyecto de *El Malpensante* en 1999 y que esto le permitió acercarse a un grupo de escritores que representaban la

intelectualidad colombiana. Aunado a ello y a su trabajo en la televisión, trabajó como catedrático en diversas universidades de Bogotá. Estos ambientes le permitieron sociabilizar con especialistas en periodismo y comunicación, además de aumentar sus referentes y actualizar su conocimiento en periodismo (Giraldo López, 2018).

Como profesor de la Universidad de La Sabana perteneció al Grupo de Investigación en Periodismo (GIP), de la Facultad de Comunicación, en la línea Calidad de la información periodística. Producto de esta labor, participó en el libro *Manual de géneros periodísticos* (2005) con el texto “La crónica: el rostro humano de la noticia” (capítulo VII). Este trabajo es importante para nuestro autor, pues es la base de los talleres de crónica que ha impartido desde ese momento como, por ejemplo, el Taller de Crónica: Las historias del Bicentenario de Cartagena de Indias, impartido en la FNPI.

A partir de 2002 y hasta 2011 fue profesor en la Pontificia Universidad Javeriana, además de que desde 2001 se convirtió en maestro de posgrado en la Universidad de los Andes. Ambos trabajos lo pusieron en contacto con algunos de los mayores estudiosos del periodismo y la crónica colombianos, como Maryluz Vallejo Mejía o Juan José Hoyos (a quien conoció en 1997).

En 2002 publicó en *El Malpensante* la crónica “El testamento del viejo Mile” sobre el cantautor vallenato Emilio Zuleta Baquero. Como apuntamos, este texto fue finalista de la tercera convocatoria del Premio Nuevo Periodismo CEMEX+FNPI (2003), lo que le hizo conocer a Gabriel García Márquez, además de que le abrió las puertas a dicha entidad donde se convirtió en parte de su red de maestros, así como pre-lector y jurado de dicho premio (en la categoría de televisión y texto).

Asimismo, la FNPI extendió las redes del colombiano con otros periodistas de Hispanoamérica como Martín Caparrós, Juan Villoro, Julio Villanueva Chang y Josefina Licitra, por mencionar sólo algunos. Sin embargo, en esta época la Fundación estaba en una etapa de crecimiento y consolidación, comenzaba a publicar sus manuales de periodismo y ni siquiera era financieramente autónoma. Es decir, Salcedo Ramos se insertó en una institución que despuntaba, por lo que creció junto con ella. No le ocurrió como con las revistas antes mencionadas, donde llegaba a un grupo bien definido y con un valor simbólico ya establecido. Esto es importante porque permite comprender que en 2006 cuando Gabriela Esquivada (2007) entrevistó a los 15 finalistas al Premio Crónicas Seix Barral/FNPI (incluidos dos colombianos: Joaquín Botero y Patricia Nieto) ninguno mencionara a nuestro autor como un cronista que los marcara o influyera, pero sí a Gabriel García Márquez, Tomás Eloy Martínez, Rodolfo Walsh, Alma Guillermoprieto, Martín Caparrós, Juan Villoro, Plinio Apuleyo Mendoza, Alfredo Iriarte o Fernando Vallejo, es decir, escritores-cronistas de generaciones anteriores o que eran reconocidos como tales antes de que la crónica latinoamericana ocupara un lugar central en el campo editorial.

En ese momento, a pesar de los galardones que había obtenido Salcedo Ramos, de la visibilidad que le otorgaban los medios de comunicación en los que colaboraba y de la publicación de tres libros, aún no había consolidado su presencia ni siquiera dentro de su campo de especialidad: el periodismo, o al menos no entre los nuevos cronistas de Latinoamérica (si se toma como muestra a los convocados por Gabriela Esquivada).

Sin embargo, apuntar lo anterior provoca que recaiga en nuestro autor el peso de su consagración, lo que resulta una reducción. Por lo anterior, consideramos que Salcedo Ramos es ya en ese momento el cronista que habrá de destacar años después, sin embargo, el contexto aún no ha legitimado a la crónica y mientras ello no suceda, su producción y difusión está restringida a un campo específico, y sigue siendo una “rareza” dentro del periodismo narrativo cuyo valor cultural comienza a aquilatarse. Respecto al campo, Bourdieu señala (cito en extenso):

Mientras [...] esté en mejores condiciones de funcionar como el lugar de una competencia por la legitimidad cultural, la producción puede y debe orientarse, en mayor medida, hacia la búsqueda de las *distinciones culturalmente pertinentes* en un estado dado de un campo determinado, es decir, hacia los temas, las técnicas o los estilos que están dotados de *valor* en la economía propia del campo, porque son capaces de conferir a los grupos que los producen un *valor* (una existencia) propiamente cultural, afectándolos con marcas de distinción (una especialidad, una manera, un estilo) que el campo reconoce como culturalmente pertinentes y por lo tanto susceptibles de ser percibidas y reconocidas como tales en función de las taxonomías culturales disponibles en un estado dado de un campo determinado (2017: pp. 93-94).

La legitimación del género al que nos enfocamos comienza en 2005 con la publicación de *La invención de la crónica*, de Susana Rotker. En esa época comienza a estudiarse a la crónica desde otra perspectiva y como un discurso que busca legitimarse ante lo literario. Jezreel Salazar publica ese mismo año “La crónica: una estética de la transgresión”; María Sonia Cristoff compila en 2006 *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*; Graciela Falbo edita en 2007 *Tras las huellas de una escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América*

Latina; Maryluz Mejía Vallejo publica en 2009 “El destape de la crónica” en la revista *Signo y pensamiento*.⁶⁸

A lo anterior se añade que en 2008 la FNPI organiza el Primer Encuentro de Nuevos Cronistas de Indias, en Bogotá, y a partir de ese momento esta institución da impulso a la crónica en específico y cambia sus líneas estratégicas para privilegiar la narración periodística: “Dentro de ese interés general sobresale la apuesta específica de la FNPI por la *crónica*, esa categoría más ambiciosa del viejo y nuevo periodismo: una especie de coche de lujo para descubrir mundos con el periodismo narrativo” (FNPI, 2014:15).⁶⁹ Es también en 2008 cuando Carolina Ethel publica en *El País* el artículo “La invención de la realidad” sobre la crónica latinoamericana y da una nómina de esos nuevos cronistas, así como las publicaciones que editoriales trasnacionales han realizado a partir del año 2000 (Ethel, 2008).

Es hasta entonces cuando el capital simbólico adquirido por Salcedo le permite ocupar una posición dominante en su campo. Para este año, Salcedo había sido incluido en 10 antologías (de reportaje, de periodismo y de crónica),⁷⁰ le habían

⁶⁸ Destaca, por ejemplo, que en 2005 se realizan en Medellín las Jornadas de Literatura Comfama dedicadas a “Literatura y periodismo. Dos lenguajes afines” donde se analiza el periodismo literario o el periodismo como un género literario, y que en 2007 *Folios*, revista de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia, Medellín, dedica su número a periodismo y literatura, y se habla de *narrativa periodística* y *reportaje*, pero no de *crónica*. Es decir, que aún no se extiende el uso del término. En ambas publicaciones participa nuestro autor y aunque los conceptos que maneja son muy similares a los que años después ocupará para hablar de la *crónica*, entonces los usa para referirse al *periodismo literario* o al *periodismo narrativo* (que engloba a la crónica y al reportaje) y que es escrito por “cronistas”. Es decir, en ese discurso la crónica, en tanto género, y la *idea crónica*, en tanto fenómeno editorial, todavía no adquieren autonomía.

⁶⁹ El resaltado es nuestro.

⁷⁰ En 2001 en la *Antología de grandes reportajes colombianos*, en 2002 en *Citizens of Fear: Urban Violence in Latin America*, en 2004 en el segundo tomo de *Antología de grandes crónicas colombianas*, en 2006 en *Lo mejor del periodismo de América Latina. Textos enviados al Premio Nuevo Periodismo CEMEX+FNPI* y en 2008 en *Crónicas latinoamericanas: periodismo al límite y SoHo. Crónicas*. Las 4 antologías restantes, desestimadas por el autor en su biografía porque son

otorgado 8 premios por su trabajo periodístico (sólo dos en prensa y uno por su libro *De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho...*); además de que había sido catedrático de dos de las universidades más importantes del país y en el nivel de posgrado (Universidad de los Andes y Universidad Javeriana), contaba con publicaciones tanto en libro como en revistas académicas, formaba parte de la consolidada FNPI y había sido traducido. A esto debe añadirse el prestigio que le habían formado sus editores. Es decir, dentro de su campo era un personaje destacado. Para poder comprobar esto bastaría con comparar su capital simbólico contra aquellos otros periodistas o escritores de ficción con quienes comparte páginas en algunas de las antologías antes mencionadas. Por ejemplo, en *SoHo. Crónicas* (Samper Ospina, 2008a), de los 44 autores incluidos, sólo tres podrían competir con el número de galardones de Salcedo Ramos: Daniel Coronell, quien para esa fecha había sido galardonado cinco veces con el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar; Darío Fernando Patiño, también ganador tres ocasiones del galardón antes mencionado, y José Alejandro Castaño, quien al igual que nuestro autor había obtenido en tres ocasiones dicho galardón, además del Premio Internacional de Periodismo Rey de España.⁷¹ Por su parte, en la *Antología de grandes reportajes colombianos* (Samper Pizano, 2007b), de los contemporáneos

“libros comerciales” o en los que escribió “por encargo” (comunicación personal, 08 de mayo de 2020), son: *Córdoba: un viaje por el Reino del Sinú* (2004), *Manual de Géneros periodísticos* (2005), *Literatura y periodismo: dos lenguajes afines* (2006) y *Cerro Matoso: 1982-2008* (2008).

⁷¹ Daniel Coronell dirigió su carrera al periodismo político y en la actualidad es referente en este campo; Darío Fernando Patiño se dedicó al periodismo televisivo tanto en Ecuador como en Colombia, y José Alejandro Castaño se desempeñó como editor de los periódicos *El Herald* y *El Mundo*, de Medellín. Si bien Castaño ha seguido su trayectoria como cronista, ahora también incursiona en la ficción (su libro más reciente es la novela *Cierra los ojos, princesa*, editada por Ícono en 2012).

de Salcedo Ramos, sólo Ernesto McCauslan Sojo⁷² podría competir en galardones, al poseer cinco premios nacionales de Periodismo; mientras que en la *Antología de grandes crónicas colombianas* ninguno de sus contemporáneos poseía tantos galardones.

En esta competencia por el reconocimiento entre pares, Salcedo se ubicaba dentro de la cúspide, al distinguirse de los demás por ser un dedicado a la crónica en específico y no al periodismo en general. La especialización de su producción, aunada al mercado y circulación de bienes culturales que él ejercía y la consagración por medio de algunos órganos de legitimación (Altamirano y Sarlo, 188: p. 85) hicieron posible que se legitimara como autor en paralelo a la *idea crónica*. Además, pudo reivindicar para sí una condición especial que se ajustaba a las tendencias del mercado que comenzaba a ver en la crónica como un objeto o producto cultural.

Si bien lo anterior permite que Alberto Salcedo Ramos se integre a la escena del periodismo y de la crónica en particular, esta especialización y no depender de temas coyunturales producen un resultado en apariencia contradictorio. Hemos dicho al inicio de este apartado que nuestro autor podría configurarse como un intelectual intérprete, pues en su papel de periodista muestra las contradicciones e injusticias de su contexto social. Sin embargo, esta temática se ve minimizada por la influencia política del barranquillero. Es decir, si bien la opinión pública puede identificarlo como una persona informada y con argumentos para interpretar la realidad, su participación en el debate público es reducida y se constriñe a un

⁷² Este periodista, editor y cineasta falleció en 2012.

aspecto de sus apariciones públicas: su cuenta de Twitter. Aunque tiene notoriedad por su especialización en un campo, como apunta el intelectual Jean François Sirinelli (en Dosse, 2007: p. 29), parece que Salcedo Ramos no busca ejercer como tal, es decir, no le da peso a esta parte de su categoría profesional (Gramsci, en Dosse, 2007: p. 31) ni se interesa por participar de ese sector del espacio y el debate público o ponerse al servicio de las causas justas, destruir mitos, desactivar los prejuicios o cuestionar las lógicas del poder (Foucault, en Dosse, 2007: pp. 94-96).

Salcedo Ramos no es reconocido como columnista político, y por lo mismo no es posible encasillarlo como intelectual en la concepción francesa y latinoamericana del siglo XX (Dosse, 2007: p. 89). Es un hombre que comparte su opinión sobre temas coyunturales, que critica políticas gubernamentales o defiende a miembros de su gremio, pero no se le reconoce por esta faceta, sino por ser un contador de historias.

Figura 1. Mapa de relaciones y redes de Salcedo Ramos

Fuente: elaboración propia.

2.3 La creación del personaje público

Al igual que ocurre en la literatura masiva, en el campo periodístico y cultural el éxito y circulación de un autor son parámetros para legitimar su obra (Papalini, 2011: p. 76), además de que se necesita la “rostrificación” del “personaje viviente” pues es una exigencia de las industrias culturales contemporáneas (Olivera, 1996, citado en Papalini, 2011: p. 78):

El autor que no pertenezca originalmente a los medios puede ser “cooptado” por ellos, apareciendo como articulista, invitado experto en una emisión radial o televisiva, o conduciendo un segmento propio. También son entrevistados como “celebridades” del mundo intelectual en revistas y suplementos culturales; aparecen firmando libros en las ferias o dando conferencias y talleres, tienen su propio blog donde interactúan con sus lectores; reciben premios, se “muestran” (Papalini, 2011: p. 78).

Lo anterior se promueve con el fin de que el autor sea una firma identificable y entre mayor sea su reconocimiento, su prestigio, su éxito de ventas y su valor mercantil crecerán hasta convertirlo en un autor marca. Si en el siglo XIX la consagración del artista estaba mediada por su relación con el campo de producción, hoy, además, debe conectar con el receptor final. Para conseguirlo debe estar presente en los medios masivos y ser reconocido por parte del público, así como por las academias y sus pares, obtener galardones y reconocimiento por parte del Estado, entre otros factores. Frédéric Martel (2015), al analizar el surgimiento de los fenómenos de masas, advierte la importancia que tiene internet en crear influencias y este tipo de manifestaciones. Es ahí donde principalmente se distribuyen los contenidos y donde la gente dialoga con los productores de éstos,

donde puede conocer la intimidad de estos personajes y sentir que está más cerca de ellos. Por su parte, el editor Robert Laffont (citado por Bourdieu, 2011: p. 222) apunta que la personalidad del autor y su facilidad de palabra repercuten en la percepción pública. Pero ¿cómo se crea un personaje público hoy cuando los escritores han dejado de ocupar el papel de intelectuales, cuando el público desconfía de los periodistas y de la prensa, cuando las celebridades deben su fama a la exposición mediática y no necesariamente a un mérito?

En el caso de nuestro autor, consideramos que la revisión de su biografía sirve de base para comprender el capital adquirido, pero que las claves podemos encontrarlas en la reiteración de algunas marcas en su discurso, así como en la diferenciación que hace de su audiencia dependiendo del medio por el cual transmita su mensaje. No se trata de que se dirija a pequeños sectores, sino que da prioridad a un público definido y, al diferenciarse de otros periodistas, escritores, cronistas y comunicadores, gana prestigio ante el sector en el que busca influir y, de ese modo, su nivel de conocimiento por parte del público en general es mayor. Además, ponemos de relieve algunas inserciones y borramientos dentro de su biografía y mensajes porque creemos que de esa forma nuestro autor ha perfilado al personaje público que más conviene a sus intereses. No planteamos que estas circunstancias sean parte de un plan concebido por Salcedo Ramos, sino que son descubrimientos que él puede considerar aciertos y, por lo tanto, los introduce dentro de su discurso público.

2.3.1 *El personaje público digital*

Annick Louis (2020), en *A momentary lapse of History*. Borges y la crítica moderna argentina bajo la última dictadura y en la postdictadura (1976-1986), revisa la figura de autor (o autorial) refiriéndose a aquella que corresponde o surge de la lógica textual interna de la obra. Sin embargo, establece el concepto *capital mediático*, o *capital autorial mediático*, para definir al capital que se crea alrededor de la figura de un autor, pero basado en su presencia en medios. Esto, señala, es lo que le permite ser conocido y reconocido por la sociedad. En este sentido, es este capital autorial mediático el que refuerza la imagen autorial (que proviene de su obra), además de que le posibilita hacer uso de significados e ideologías que se desprenden justo de esta interacción con la sociedad. Así, dice Louis, el autor crea un relato alrededor de sí mismo y la serialidad de los conceptos que maneja en su discurso conforman una *obra mediática* que le permite reforzar ideas sobre sí mismo y transformarlas en el momento que lo requiera. Este efecto comunicacional “resulta de la intencionalidad de un escritor, pero sin que éste domine todos los factores” (2020: 323), por lo que debe poner atención tanto a esta intencionalidad, como a las prácticas de los medios de comunicación (plataformas en el caso de nuestro autor) y los medios técnicos de los que puede valerse.

En el caso de Alberto Salcedo Ramos interactúa con el público o con las audiencias a través de su página web (www.salcedoramos.com), su cuenta de Facebook (<https://www.facebook.com/a.salcedo.ramos>), su cuenta de Twitter (@salcedoramos) y su página de YouTube

(<https://www.youtube.com/user/videosalbertosalcedo>).⁷³ En cada una de ellas se muestra una faceta diferente de nuestro autor y se destacan particularidades. Es en estas plataformas donde existe una “puesta en escena del autor” con tal de conformar su capital autorial mediático. Debido a que no existen modelos de análisis para comprender estas nuevas plataformas (Louis revisa las apariciones en revista de Borges), hemos seleccionado los sitios antes expuestos y profundizado en los elementos que los constituyen para entresacar de ahí las intenciones autorales.⁷⁴

Por ejemplo, la página web engloba su vida profesional, sus logros, las opiniones de algunos periodistas y editores destacados, así como las actividades y talleres que imparte el colombiano. Además, hay una muestra de su trabajo periodístico en prensa y en televisión. En este aspecto destaca que el sitio electrónico lo muestra como un escritor más que como un productor o guionista televisivo. Las imágenes que sirven de base para este sitio son máquinas de escribir o fotos de libros al lado de una taza de café. Al igual que ocurre en otros espacios, el colombiano ha dejado de lado su paso por la televisión y sólo destaca aquello que le permite consagrarse en tanto cronista. Así, en la “Biografía” que aparece en su página de autor, de los 18 libros que ha publicado (en diferentes países y algunas crónicas sueltas para editoriales pequeñas) sólo menciona siete, aquellos que son

⁷³ El 11 de septiembre de 2020 Salcedo Ramos se vio involucrado en una denuncia penal por acoso sexual. El 16 de septiembre emitió un comunicado en sus cuentas de Twitter y Facebook donde negó las acusaciones en su contra. A partir de ese momento dejó de publicar en sus distintas redes sociales. Lo aquí expuesto no contempla este suceso, pues en septiembre de 2020 esta investigación se había dado por concluida, y dicho tema estaba fuera de su interés.

⁷⁴ El 23 de mayo de 2020, Alberto Salcedo Ramos abrió su cuenta en Instagram (@salcedo.ramos). Al 19 de agosto de este año tiene 1 855 seguidores, sigue a 489 usuarios y ha publicado 52 estados y 7 videos. En este trabajo no analizamos esta red social del autor por la fecha en que se unió a ella, además de que, por lo apreciado hasta el momento, Salcedo Ramos publica ahí sus estados de Facebook o Twitter sin que aún se note una diferencia discursiva marcada como se verá más adelante en sus otras redes sociales.

la base para el resto de sus publicaciones (ver tabla 1), dejando fuera uno que forma parte de su consagración en Colombia: *Textos escogidos*, que formó parte del programa Leer el Caribe.⁷⁵ Sin embargo, destaca que ha sido editado en España y México, así como las reediciones de *El oro y la oscuridad...* en Argentina, Chile y Francia.

Libros publicados por Alberto Salcedo Ramos (se consigna la fecha de la primera edición)	Libros que menciona en su página web
<ul style="list-style-type: none"> • (1991). <i>Diez juglares en su patio</i> (en coautoría con Jorge García Usta) • (1994). <i>Los golpes de la esperanza</i> • (1999). <i>De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho</i>* • (2005). <i>El oro y la oscuridad. La vida gloriosa y trágica de Kid Pambelé</i>** • (2011). <i>La eterna parranda. Crónicas 1997-2011</i> • (2012). <i>La Dinastía Zuleta: homenaje del Festival Francisco el hombre</i> • (2012). <i>Textos escogidos - Alberto Salcedo Ramos. Leer el Caribe</i> • (2013). <i>El testamento del viejo Mile</i> • (2013). <i>La travesía de Wikdi eine literarische Reportage über den Traum von einer besseren Welt</i> • (2015). <i>Botellas de náufrago</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Diez juglares en su patio</i> (en coautoría con Jorge García Usta) • <i>Los golpes de la esperanza</i> • <i>De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho</i> • <i>El oro y la oscuridad. La vida gloriosa y trágica de Kid Pambelé</i> • <i>La eterna parranda. Crónicas 1997-2011</i> • <i>Manual de géneros periodísticos</i> • <i>Botellas de náufrago</i>

⁷⁵ Leer el Caribe es impulsado por el Banco de la República (sucursal Cartagena) junto con otras entidades culturales y educativas (el Observatorio del Caribe Colombiano, el Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena, la Secretaría de Educación Distrital, la Red de Profesores de Literatura de Secundaria y la Universidad de Cartagena). Este programa pretende acercar la obra de un autor a académicos, críticos y estudiantes. Como parte de sus actividades el diario *El Universal* (de Cartagena) publica textos del escritor en “magazines dominicales difundidos entre estudiantes”, y se edita un libro con parte de la obra del autor, el cual es descargable de forma gratuita desde la plataforma del Banco de la República (Banco de la República, s.f.).

<ul style="list-style-type: none"> • (2015). <i>Los ángeles de Lupe Pintor</i> • (2015). <i>Golpes de voz: tres crónicas malpensantes</i> • (2015). <i>Homenaje a José Barros</i> (CD+Libro, regalo a suscriptores de la <i>Revista Semana</i>) • (2016). <i>Viaje al Macondo real y otras crónicas</i> • (2017). <i>El último gol de Darío Silva y otras crónicas</i> • (2018). <i>Boxeando con mis sombras</i> • (2019). <i>El testamento del viejo Mile y otras crónicas</i> • (2019). <i>De los viejos a los nuevos cronistas de Indias</i>*** 	
--	--

Tabla 1. Libros publicados por Salcedo Ramos vs. libros destacados en su página web

Fuente: elaboración propia.

* Este libro se reeditó en España de forma no comercial en 2012 por Ediciones Tamarindo.

** Este libro se reeditó en 2012 en Argentina (Libros del Náufrago) y en Chile (Lolita editores), en 2016 en francés por Marchialy (editorial dedicada a la no ficción) y en 2019 en italiano por Alessandro Polidori Editori (en su colección *I Selvaggi*, dedicada a los autores “más influyentes” del mundo hispano, de acuerdo con la propia editorial).

*** Este libro, editado por la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, reproduce el texto que leyó el cronista durante la Conferencia Magistral “Nueva crónica de Indias. Un género periodístico” realizada en el marco de la Cátedra Vargas Llosa el 13 de noviembre de 2018.

Respecto a su labor profesional, sólo apunta dos trabajos: “columnista permanente del suplemento Papel del diario *El Mundo*, de España, y en la actualidad es colaborador de *The New York Times* en español”. Es decir, apuntala aquello que le otorga una forma de consagración, en este caso, colaborar con medios internacionales, lo que le brinda un reconocimiento más allá de Colombia. Asimismo, pone de relieve que es maestro de la FNPI y que ha impartido “talleres de crónica” en varios países, pues el reconocimiento allende las fronteras de su país

es una forma de consagración internacional. En este punto, resulta curioso que al mencionar las antologías en las que ha participado mencione sólo dos en español (pero las de mayor circulación): *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares* (Anagrama, España) y *Antología de crónica latinoamericana actual* (Alfaguara, España), así como una publicada en Alemania (*Verdammtes Süden: das andere Amerika*) y otra en Austria (*Atención. Die besten Reportagen aus Lateinamerika*) (ver tabla 2). Lo anterior deja de lado publicaciones en países de América Latina, Estados Unidos, y una que lo inserta como el más joven de los cultores del periodismo narrativo en Colombia: *La pasión de contar...*,⁷⁶ sin contar su inclusión en las antologías preparadas por Samper Pizano antes referidas y que lo hacen parte de la tradición del reportaje y crónica colombianos (Samper Pizano, 2004; 2007a). Es decir, la internacionalización depende de su paso por España y por editoriales transnacionales, las cuales poseen las características necesarias para una distribución continental masiva, así como para la comercialización y difusión de una obra.⁷⁷

En este caso, la publicación en Anagrama y Alfaguara garantiza la presencia de nuestro autor en los países latinoamericanos y en España, además del ingreso a puntos de venta comerciales y masivos. En cambio, las editoriales

⁷⁶ *La pasión de contar. El periodismo narrativo en Colombia. 1638-2000*, de Juan José Hoyos, es el estudio más pormenorizado de este tipo de narrativa en el país sudamericano, además de que constituye la antología más completa y es una especie de consagración de aquellos autores que ya forman parte de la tradición periodística de esa nación.

⁷⁷ Gisèle Sapiro refiere que las editoriales españolas transnacionales obligan a sus autores a un contrato de exclusividad de sus derechos en lengua española, incluidos los de América Latina, además de que limitan los derechos de difusión de sus filiales latinoamericanas a lo local, y si buscan darlo a conocer en países vecinos se les exige que sea en ediciones de “varias decenas de miles de ejemplares” con lo que impiden que se dé esta posibilidad. Sin embargo, los autores españoles son distribuidos en América Latina sin ningún tipo de exigencia en términos de venta (Sapiro, 2017: pp. 21-22).

latinoamericanas y las nacionales sólo lo distribuyen en tirajes de forma local, por lo que, si bien estos ejemplares lo dan a conocer en otros países, no tienen la fuerza cultural o de consagración de editoriales como Anagrama o Alfaguara. En este sentido es pertinente recordar que, si bien en Colombia lo publica Aguilar, Punto de Lectura y DeBolsillo, editoriales que pertenecen a un grupo trasnacional, su distribución se restringe a su país de origen. Como señala García Canclini: “En la política de apropiarse de los mercados locales, los editores trasnacionales tratan de captar a los autores nacionales más prestigiosos, los publican, y –salvo las excepciones del *jet-set*– los distribuyen sólo dentro del mismo país” (1999: p. 154). Por lo anterior resulta lógico que las antologías españolas que menciona nuestro autor estén ahí por ser una vitrina que da mayor visibilidad y un acceso más fácil a sus posibles lectores.

Antologías en las que ha participado Alberto Salcedo Ramos (país de edición)*
(2001). <i>Antología de grandes reportajes colombianos</i> (Colombia)
(2002). <i>Citizens of Fear: Urban Violence in Latin America</i> (Estados Unidos)
(2004). <i>Antología de grandes crónicas colombianas. Tomo II</i> (Colombia)
(2004). <i>Córdoba: un viaje por el Reino del Sinú</i> (Colombia)
(2005). <i>Manual de Géneros periodísticos</i> (Colombia)
(2006). <i>Lo mejor del periodismo de América Latina. Textos enviados al Premio Nuevo Periodismo CEMEX+FNPI</i> (México)
(2006). <i>Literatura y periodismo: dos lenguajes afines</i>
(2008). <i>Crónicas latinoamericanas: periodismo al límite</i> (Costa Rica)**
(2008). <i>SoHo. Crónicas</i> (Colombia)
(2008). <i>Cerro Matoso: 1982-2008</i> (Colombia)
(2009). <i>Historia de una mujer bomba y otras crónicas de América Latina</i> (Chile)
(2009). <i>La pasión de contar. El periodismo narrativo en Colombia. 1638-2000</i> (Colombia)
(2010). <i>Domadores de historias: conversaciones con grandes cronistas de América Latina</i> (Chile)
(2010). <i>Pueblos. Del Cabo de la Vela a Nazareth</i> (Colombia)
(2011). <i>Retratos del compromiso con Colombia</i> (Colombia)
(2012). <i>Antología de crónica latinoamericana actual</i> (España/México)
(2012). <i>Mejor que ficción. Crónicas ejemplares</i> (España/México)
(2014). <i>Verdammt süden: das andere Amerika</i> (Alemania)

(2014). *¡Atención! Die besten reportagen aus Lateinamerika* (Austria)
 (2014). *Fuera zapato viejo* (Colombia)
 (2014). *The Football crónicas* (Reino Unido)
 (2015). *Otras realidades, otros caminos. Premio Nacional de Paz. Crónicas 1999-2014* (Colombia)
 (2016). *Crónica 1* (México)
 (2016). *Auteco: 75 años de una pasión sobre ruedas* (Colombia)
 (2018). *Ritos y retos del oficio* (México)
 (2019). *Perdimos. ¿Quién gana la Copa América de la corrupción* (Argentina/Chile)

Tabla 2. Antologías en las que se incluyen textos de Alberto Salcedo Ramos

Fuente: elaboración propia.

* Se consigna el año de la primera edición.

** Este libro también fue editado en Venezuela en 2016.

Asimismo, en la página web de Salcedo Ramos se refieren los galardones a los que se ha hecho acreedor: “Ganador del Premio a la Excelencia de la Sociedad Interamericana de Prensa (dos veces), del Premio Ortega y Gasset de Periodismo, del Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar (seis veces) y del Premio Internacional de Periodismo Rey de España, entre otras distinciones”. En tanto instancias de consagración, estos reconocimientos engrandecen su figura, sin importar la especialidad por la que los haya obtenido. En este punto, Salcedo Ramos es un cronista multipremiado y al evitar establecer por qué trabajo ha ganado cada uno de estos premios, agranda su figura, pues lo que pesa es la cantidad de reconocimientos o quién se los ha otorgado (ver tabla 3).

Prensa (galardón, nombre, medio, categoría, año)	Medios audiovisuales (nombre, medio, categoría)	Libro
1. Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar. Los golpes de la esperanza, <i>El Universal</i> . Trabajo deportivo, prensa. 1991 2. Premio Nacional de Periodismo Simón	1. Premio Internacional de Periodismo Rey de España. A pie por El Cartucho (Vida de Barrio). Canal Señal Colombia. Premio de televisión. 1998	1. Premio Cámara Colombiana del Mejor Libro. <i>De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho.</i> Mejor libro

<p>Bolívar. El árbitro que expulsó a Pelé. <i>SoHo</i>. Artículo deportivo, prensa. 2003</p> <p>3. Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar. Un país de mutilados. <i>SoHo</i>. Crónica o reportaje, prensa. 2009</p> <p>4. Premio a la Excelencia de la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP). Un país de mutilados. <i>SoHo</i>. 2009</p> <p>5. Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar. La eterna parranda de Diomedes Díaz. <i>SoHo</i>. Artículo cultural, prensa. 2011</p> <p>6. Premio a la Excelencia de la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP). La travesía de Wikdi. <i>SoHo</i>. Crónica 2013</p> <p>7. Premio Ortega y Gasset de Periodismo. La travesía de Wikdi. <i>SoHo</i>. Periodismo impreso. 2013</p>	<p>2. Premio al Mejor Documental en la II Jornada Iberoamericana de Televisión. Vida de Barrio. Canal Señal Colombia. Documental. 1998</p> <p>3. Premio India Catalina. Vida de Barrio. Canal Señal Colombia. Mejor Programa de Televisión Cultural. 1998</p> <p>4. Premio Mercurio de Periodismo. Vida de Barrio. Canal Señal Colombia. Televisión Cultural. 1998</p> <p>5. Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar. Vámonos caminando. Señal Colombia. Trabajo cultural, televisión. 2002</p> <p>6. Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar. Alejandro Gaviria: la música ante la adversidad. Radio Nacional de Colombia. Entrevista, radio. 2018 (compartido con Mario Jursich y Ángel Batista)</p>	<p>de Interés General. 2000⁷⁸</p> <p>2. Premio Le Prix du Livre du Réel. <i>L'or et l'obscurite: La vie glorieuse et tragique de Kid Pambelé.</i> Libro extranjero. 2017</p>
---	---	--

Tabla 3. Galardones de Alberto Salcedo Ramos por especialidad

Fuente: elaboración propia.

Debido a que “la traducción puede ser utilizada como medida de la consagración internacional” (Sapiro, 2017: p. 43), nuestro autor asienta que algunas de sus crónicas “han sido traducidas al inglés, al alemán, al francés y al italiano”,

⁷⁸ En la segunda edición de este libro se asienta la categoría en que fue galardonado: Interés General. Sin embargo, en diversos espacios como Megustaleer Colombia (la página web del grupo editorial que publica en la actualidad a Salcedo Ramos), así como en la página de la FNPI, en la de Luna Libros e incluso en Wikipedia se asienta que el premio fue por “Mejor Libro de Periodismo”.

pero ya no consigna el griego, como sí lo hizo en *El oro y la oscuridad...* y *La eterna parranda...*

Por último, en este sitio web se comparten dos videos de cortometrajes que son adaptaciones de la obra de Salcedo Ramos: “El gol que costó un muerto”,⁷⁹ crónica de 1997 publicada en *De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho*, y “Por favor, ni siquiera orquídeas”,⁸⁰ crónica de 1995 que aparece en el mismo libro.⁸¹ La adaptación de dichos textos a un medio audiovisual los transforma de un objeto cultural con pocos lectores en un producto mediático. Asimismo, el reconocimiento por parte de los directores de ambos cortometrajes a estas crónicas brinda una distinción en tanto que otorga valor al texto, pero también a su autor, pues lo expone en una vitrina diferente a la que pertenecen. Además, el hecho mismo de la llegada a un discurso audiovisual, principal forma de consagración o celebridad en la actualidad, añade autoridad a Salcedo Ramos y lo consagra dentro de su campo, ya que la adaptación lo hace trascender el periodismo escrito y evita que corra riesgos si el producto final no es semejante en calidad a la obra origen. En este sentido, aunque no es relevante la repercusión o circulación de ambas adaptaciones (ni se puede medir en su totalidad),⁸² éstas son un bien simbólico que

⁷⁹ Gaviria, Ricardo (dirección) (2000). *El gol que costó un muerto*. Diplomado de Cine y Televisión. Facultad de Educación Continuada. Universidad del Rosario. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=SCoC9dWMJCg>.

⁸⁰ Rodríguez, César (guion y dirección) (s.f.). “Por favor, ni siquiera orquídeas”. En la serie “Colombia en su tinta”. *Canal 13 Colombia*. Azumedia y comunicaciones. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=goKyn-WdkfA>.

⁸¹ En una consulta posterior al sitio web (11 de mayo de 2020) se pudo verificar que se añadió contenido en esta sección. Bajo el texto: “Salcedo Ramos también ha contado historias en televisión. Durante años dirigió y escribió el programa *Vida de barrio*, y otras crónicas documentales”, ahora se incluyen fragmentos de 5 emisiones de dicho programa.

⁸² De ambos videos se puede conocer sólo el número de vistas en YouTube, pero no del canal original de transmisión. “Por favor, ni siquiera orquídeas”, en su versión completa (hay algunos fragmentos y algunas síntesis de éste), se encuentra disponible en el canal de Alberto Salcedo Ramos y en el de Tatiana Gómez (protagonista del video), donde en conjunto tiene 1 146 vistas al

da una jerarquía superior a nuestro autor en tanto que crea el imaginario⁸³ de que su trabajo es destacado por los realizadores de otras áreas, en este caso el cine, “el séptimo arte”. Esto proviene de que se les presenta como “Cortometrajes basados en la obra de Alberto Salcedo Ramos”, no como un programa de una serie televisiva o como producto de un diplomado de cine y televisión universitario.

Así, sus crónicas pasan del campo periodístico y/o cultural al campo mediático, del entretenimiento. Asimismo, permite un doble juego en cuanto a los textos del colombiano y a él mismo y su calidad como autor. Si se observan las adaptaciones y se les equipara con los textos, estos últimos resultan superiores al material audiovisual. Por ejemplo, en el material del Canal 13 se presentan escenas incluso grotescas: la protagonista (Lucy) tiene relaciones sexuales con un agrónomo que intenta convencerla del bien que hacen las flores a la humanidad y mientras llegan al clímax sexual y se escuchan los jadeos de Lucy, él enuncia una bendición: “yo puedo regresar tus sueños [...] Sí, Lucy, en nombre del padre, del hijo y del espíritu santo”. Esta escena no existe en el texto de Salcedo Ramos y si bien todos sus entrevistados intentan des-romantizar a las flores, el cronista hace lo contrario: “El que la escucha [el cronista], que no trabaja entre las flores, tiene otro punto de

26 de marzo de 2020 (988 y 158, respectivamente). Por su parte, “El gol que costó un muerto” se encuentra dividido en tres partes en el canal de Alberto Salcedo Ramos, donde en conjunto suma 48 899 vistas, mientras que en el canal de Rafael Pedroza, uno de los actores del corto, registra 27 705 (76 604 en total al 26 de marzo de 2020). En este sentido, debe acotarse que Rafael Pedroza es un actor y cantante colombiano que ha participado en diversas series de éxito en televisión y Netflix. Quizás esto explique la desproporción al comparar el número de vistas de ambas producciones.

⁸³ Seguimos a Miguel Rojas Mix (*El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*) en cuanto al concepto del *imaginario*, entendiéndolo como el “encadenamiento de imágenes con vínculo temático o problemático recibidas a través de diversos medios audiovisuales, que el individuo interioriza como referente o el estudioso reconoce como conjunto” (2006: p. 19). En este sentido, crea un discurso que se acepta como real y sirve como referente, además de que legitima procesos y crea influencia. En nuestro caso, se cree que cuando un texto es bueno “merece” pasar a un medio audiovisual, lo que provoca que una mayor cantidad de audiencias tenga acceso a la adaptación y al texto original.

vista, más romántico que pragmático, y amparado en él es válido que pregunte si no existe alguna diferencia entre vender flores y vender zapatos” (2016b: pp. 77-78). También acota que las flores amarillas “son preferibles en la mesa de trabajo de escritores supersticiosos” en referencia a Gabriel García Márquez o cita a Pablo Neruda y, aunado a ello, y en contraposición al lenguaje llano de la adaptación, termina su texto de la siguiente manera: “Basta con voltear un poco la cabeza para ver a Jirsa [un cultivador de flores], gendarme de la belleza, orientando el curso de la música desde el centro mismo de su jardín, convencido tal vez de que está fundando la primavera” (2016b: p. 98). Por su parte, el cortometraje finaliza con una Lucy que ha aprendido a valorar las flores y ahora trabaja en una zapatería, aunque odie los zapatos.

Esta comparación evidencia la ganancia de nuestro autor y su texto frente a la adaptación: lo colocan por encima de ese discurso burdo y, por reflejo, estetiza su crónica, la distingue frente a la vulgaridad y banalidad del discurso massmediático y a él lo legitima en cuanto a un autor que hace de la comunicación periodística un objeto literario (sólo en cuanto a su belleza respecto a la manifestación audiovisual).

Todo lo anterior muestra cómo la página web de Alberto Salcedo Ramos refleja un conjunto de apropiaciones y borramientos que con el paso del tiempo privilegian algún libro o reconocimiento y olvidan otro. Además, lo sitúa como un periodista con amplio reconocimiento, una gran trayectoria y una producción vasta. Si hemos tomado como un primer acercamiento su página de autor es porque ella contiene los datos más recientes y en el entendido que muestra el modo como el colombiano quiere ser percibido.

En Latinoamérica 4 de cada 5 internautas tiene un perfil en Facebook, y a escala mundial cuatro países del continente se encontraban entre los 20 con mayor audiencia en esta red social para enero de 2019: Brasil ocupa el tercer lugar al tener 130 millones de usuarios; México el quinto lugar al tener 86 millones, y Argentina y Colombia ocupan el lugar décimo quinto con 32 millones. Es conveniente recordar que la población de Colombia a finales de 2018 fue de 49 millones 648 mil 685 personas (Datosmacro.com, s.f.). Por ello, es importante realizar un acercamiento a la página de Facebook de Alberto Salcedo Ramos, pues consideramos que ésta brinda otra percepción del colombiano. En ella cuenta con 14 736 seguidores y amigos (al 26 de marzo de 2020).⁸⁴ En su “Presentación” se asienta que se unió a esta red social en septiembre de 2007, que la página la administra él mismo, que nació en Barranquilla, pero vive en Bogotá, y que estudió Periodismo y Comunicación en la Universidad Autónoma del Caribe, así como que cursó estudios en el Colegio Mauricio Nelson Visbal, en San Estanislao (conocido también como Arenal). Las fotos que se muestran en esta sección son cinco: dos en las que aparece Salcedo en fechas recientes, vestido casual y posando para la cámara; una en la que está junto a Antonio Cervantes “Kid Pambelé” fingiendo estar en combate; otra del día cuando recibió el Premio Ortega y Gasset de Periodismo, y una de su infancia.

⁸⁴ En Facebook existen dos clases de interacción con un usuario: “amigo”, que se siguen recíprocamente, y “seguidor”, cuando el contacto es unidireccional. En el caso del perfil de Alberto Salcedo Ramos se asienta que cuenta con 14 736 seguidores, pero como mantiene oculto su número de “amigos” no es posible saber cuántos de los que se consignan en este apartado corresponden a sólo “seguidores” y cuántos a “amigos”.

De las 71 fotos que ha ocupado en su perfil de usuario (al 26 de marzo de 2020), en la mayoría él posa para la cámara, sonríe, viste casual (pantalón de mezclilla o de drill, camisa, blazer o chaqueta y tenis), se le ve con libros o con personajes a quienes ha entrevistado, y sólo en unas pocas fotografías lleva una playera del equipo de futbol Junior de Barranquilla (del que es aficionado).

Su “foto de portada”, la segunda en importancia en un perfil de Facebook, es un collage con 16 de sus libros, entre los que destacan tres ediciones de *La eterna parranda...* y cinco ediciones de *El oro y la oscuridad...*, así como las antologías o libros que ha publicado en México, Alemania, Austria, España, Francia y Reino Unido. Con anterioridad ha ocupado otras 16 “fotos de portada”: 5 en donde aparecen sus libros, una en la que él aparece firmando un libro, una obra del caricaturista colombiano Matador en la que se ve a Salcedo vistiendo el jersey del equipo de futbol Junior de Barranquilla, tres en las que aparece con Kid Pambelé, y el resto son fotos suyas (semejantes a las utilizadas en su “foto de perfil”).

En este sentido, los datos que muestra en esta red son similares a los que tiene en su página web, pero en Facebook existe un borramiento total de su paso por la televisión y se destaca su perfil de cronista-reportero, y el galardón al que parece darle mayor importancia. Sin embargo, establece una relación de confianza al presentarse como aficionado a un equipo de futbol, lo cual se verá reforzado por el tipo de posteos (publicaciones) que realiza. En esta red social Salcedo Ramos escribe sobre su cotidianidad, muestra sus viajes o los grupos a quienes les imparte talleres de crónica. Asimismo, invita a escucharlo en su programa de radio y se muestra como un cronista sensible a las historias. Además, abre las puertas a su vida familiar (habla de sus hijos o publica fotos con ellos), pero sobre todo narra.

Como apunta Omar Rincón (2006): cuenta la vida desde lo emocional, fabula desde el entretenimiento. Por ejemplo, el 15 de julio de 2019 compartió el siguiente estado acompañado por una foto de su abuela:



Fuente: captura de pantalla recuperada de <https://bit.ly/33e3uok>.

En este sentido, continúa o expande su faceta de cronista y en esta red social cuenta historias, comparte algunas de sus columnas y reflexiona sobre literatura, deporte y la cotidianidad. También comparte las entrevistas que le hacen, pero mantiene un nivel horizontal con los usuarios y seguidores de su página. El nivel de reacciones que tienen sus publicaciones fluctúa entre 100 y 500 (entre “me gusta”, “me encanta”, “me divierte”, “me sorprende”, “me enoja” o “me entristece”), además de que por lo general tiene alrededor de 50 comentarios en cada publicación. Salcedo Ramos contesta comentarios, permite que lo etiqueten en publicaciones y

se presta al humor. Por ejemplo, dentro de la categoría “Sucesos importantes” publicó: “Dejó de fumar. 2001” o “Primer beso. 1977”. Es decir, se muestra como un autor que no tiene fanáticos o seguidores, sino “amigos” con quienes comparte. El medio le permite crear la apariencia de estar en comunidad con sus “seguidores”/“amigos”, de compartir experiencias y tener cosas en común: la música, el fútbol, la familia, el amor; de comunicarse y al mismo tiempo que los otros se identifiquen con él, que se reconozcan en él. Como señala Omar Rincón: “no somos audiencias, somos militantes (Baricco, 2008) y actores-red (Latour 1989) [...] todos ponen; todos intercambian: todos amigos; todos en lo mismo; todos movilizadores de sentido” (2012: p. 225).

Mónica Ogando, en “Facebook y perfil público: La construcción social de la identidad y de la subjetividad en grupos adultos” (2012), señala que la construcción social de la identidad se materializa en la presentación y en las narrativas del yo que los usuarios exhiben en sus perfiles de las redes sociales. Ello conlleva a pensar qué tipo de identidad quieren crear en el ámbito social y real a través de un perfil en el ciberespacio. En este sentido, nuestro autor se muestra como alguien a quien es posible acceder o con quien es posible interactuar, pues se comunica por medio de un lenguaje comprensible y accesible, pero también se encarga de recordar a sus “seguidores” que su perfil es el de un cronista o periodista que tiene un programa en radio, que ha escrito libros y que se vincula con celebridades.

Al existir una interacción con sus “seguidores” (lo que da la idea de que la audiencia es también un creador de contenido en el mismo escalafón que el periodista colombiano) consigue fidelidad por parte de sus audiencias. Jesús Martín-Barbero, en *De los medios a las mediaciones*, ya apuntaba que “el *feedback*,

al crear la sensación de participar, aumenta el número de lectores” (2010: p. 151), sólo que ahora no es necesario ver esa interacción con los textos, sino que el autor mismo es quien tiene en sus manos esta responsabilidad. Es por ello que, gracias a esta red social, Salcedo Ramos aumenta su celebridad y la fidelidad de sus audiencias, pues éstas creen poder entrar en el mundo íntimo del colombiano. Esto se refuerza porque comparte fotos donde no se ve como un autor lejano, sino, por el contrario, como alguien que goza de un buen plato de comida, que ríe junto con sus amigos y alumnos, que es capaz de mostrarse en una posición graciosa con tal de denotar cercanía, alguien que es popular no por masivo, sino porque pertenece al mismo sector que sus lectores/seguidores, alguien como cualquiera de los que lo siguen. Con ello elimina la distancia entre autor y lector y, al permitir que se le interpele, establece un marco de comunicación diferente en cuanto a su enunciación: elimina a los intermediarios (el medio de comunicación y su cuestionada ética/moral/credibilidad) y concibe un modo de lectura directo en donde el otro concuerda con su discurso, pues el lector cree utilizar el mismo.

Lo anterior refuerza su imagen y aumenta la cercanía y empatía por parte de sus seguidores, quienes dejan de lado al cronista y privilegian al “escritor” que con facilidad es asimilado por lo que muestra de su cotidianidad y no necesariamente por la obra que le ha dado reconocimiento y visibilidad. En este sentido, la celebridad que obtiene por la exhibición constante en este medio, por el número de “Me gusta” que consigue, por la cantidad de seguidores que tiene, se convierten en una forma de consagración, pues el relato que se extrae de sus publicaciones es el de un hombre simpático, un escritor de éxito y un periodista reconocido. Es la figura

de un autor con méritos para venderse, para ser adquirido por un público más allá de la calidad de su obra. Es un autor marca.

Para revisar el perfil de Twitter de Alberto Salcedo Ramos nos apoyaremos de la propuesta metodológica de Víctor Gutiérrez-Sanz (2016) respecto a la construcción de la retórica de los discursos digitales. Este autor plantea que para analizar a la persona retórica digital es necesario establecer y conocer el “ethos social contextual” que establece la presencia virtual y el estatus del usuario en Twitter, así como su marco de interés (a quién sigue) y el “ethos del discurso”, que es posible analizar al conocer los retuits, “favs”, menciones y hashtags (o temas de tendencias) que utiliza.

En este punto es importante señalar que Twitter es utilizado en América Latina sobre todo para buscar información o para informarse sobre temas actuales, y 56% de los usuarios de las redes sociales en el continente tiene una cuenta en Twitter (Tendencias Digitales, 2017). El rango de edad de los usuarios de esta plataforma está entre los 35 y 49 años, y en Colombia cerca de 2.4 millones de personas ocupan esta red social (entre los primeros 20 lugares del mundo en uso de Twitter se encuentra Brasil [6° lugar con poco más de 8.5 millones de cuentas], México [8° lugar con poco más de 8.2 millones de usuarios], España [10° lugar con poco más de 6 millones de usuarios], Argentina [16° lugar con poco más de 4.2 millones de cuentas] y Colombia en el vigésimo puesto) (Mejía Llano, 2019).

Gutiérrez-Sanz señala que para conocer la presencia o imagen virtual en Twitter se debe poner atención al nombre del usuario y de perfil, así como a la imagen de avatar y la biografía que se da a conocer. En nuestro caso, el “nombre

de usuario” es @SalcedoRamos y su nombre personal o como se “titula” su perfil es Alberto Salcedo R. La formalidad de ambos nombres permite establecer que se trata de un perfil profesional, serio, es decir, que no utiliza un apodo o un nombre paródico. Esta característica condiciona la recepción de los seguidores, pues se enfrentan a la figura profesional de un escritor, según se asienta en la breve biografía que incluye: “A los 9 años empecé a teclear en una máquina Remington de mis abuelos. Entonces no sabía que estaba poniendo la cuota inicial de mi destino”. Su avatar o foto de perfil (consultado el 26 de marzo de 2020) es una foto de nuestro autor, sonriente, vestido de forma casual (camisa y blazer), sentado frente a una mesa. Además, en su biografía se informa que es habitante de Bogotá, que nació el 21 de mayo, que se unió a Twitter en junio de 2010 y viene un enlace a su página web: salcedoramos.com. Su foto de encabezado es la misma que utiliza como foto de portada en Facebook: 16 de sus libros, sólo que por el formato que se presenta en Twitter sólo se aprecian 12 de ellos.

Por otra parte, para establecer el “ethos discursivo” se debe considerar que existen dos tipos de reputación que se ponen en juego en Twitter: la del personaje en el entorno real y otra en el entorno digital. La primera la hemos analizado al inicio de este capítulo, mientras que la segunda está condicionada por la cantidad de seguidores que tiene en Twitter, su actividad en la red social, así como las interacciones o reacciones que provoca. En este sentido, uno de los puntos que genera reconocimiento a un perfil es el número de personas que sigue contra el número de usuarios que le siguen. Entre mayor sea esta diferencia, mayor reconocimiento tendrá, es decir, su perfil genera mucho interés, pero él, como usuario, es selectivo. Salcedo Ramos tiene 117 mil seguidores, mientras que él sólo

sigue a 5 637 cuentas (al 26 de marzo de 2020). Sobre a este último aspecto es importante perfilar a qué tipo de cuentas está suscrito, pues esto también caracteriza su “persona retórica digital”. Nuestro autor tiene preferencia por los perfiles de periodistas y comunicadores sociales, escritores, medios de comunicación, plataformas de comunicación y periodismo, y páginas dedicadas a la promoción de la literatura.

En cuanto a su discurso en Twitter, puede señalarse que nuestro autor no utiliza hashtags o *Trending Topics* (temas de tendencia), lo que induce a creer que no busca inscribirse dentro de corrientes de pensamiento amplias y pasajeras, de moda (Gutiérrez-Sanz, 2016: p. 83), pero busca interactuar por medio de retuits (compartir el tuit de otro usuario), se muestra interesado por otras publicaciones (a través del “Me gusta”) y en algunas ocasiones hace partícipe a otros usuarios a través de la mención a éstos dentro de un tuit. De acuerdo con esta conducta, se observa que, el autor de Barranquilla utiliza Twitter para opinar sobre política (de forma tangencial) y mostrar un bagaje literario, así como para hablar de fútbol y compartir imágenes humorísticas.

En su actividad diaria y exhaustiva retuitea artículos políticos, así como algunas publicaciones de los caricaturistas políticos Matador o Vladdo y de periodistas importantes o célebres en Colombia como Daniel Coronell y Daniel Samper Ospina. Con mucha frecuencia también retuitea citas atribuidas a escritores famosos de las cuentas de Literland (@literlandweb1) o de Borges, Jorge Luis (@BorgeJorgeL), y comparte información difundida por la cuenta del periódico *El Tiempo* y de *El Espectador*. Asimismo, promociona su programa sabatino en Radio Nacional de Colombia.

En esta red social se muestra como aficionado del Junior de Barranquilla y cada que el equipo de futbol juega hace un comentario al respecto o tuitea mientras observa los partidos. A diferencia de Facebook, en Twitter la interacción con sus seguidores la mayoría de las veces se reduce a dar “Me gusta” en los tuis en que lo mencionan, pero con quienes establece un diálogo por lo general son colegas periodistas o con celebridades, como Margarita Rosa de Francisco o Carlos Vives, por poner sólo dos ejemplos. Así, el perfil que muestra en esta red social tiene más que ver con el de una persona informada y crítica de la realidad social y política de su país, además que existe una lejanía con sus seguidores en tanto que su interacción con ellos es mínima. Lo anterior puede entenderse por la facilidad que brinda dicha plataforma para etiquetar a un usuario y que puede interpretarse como una forma de aprovechar la fama de Salcedo Ramos para los fines de sus seguidores. Esto queda evidenciado en un tuit del 22 de abril de 2018: “Qué ladilla la gente que lo etiqueta a uno en todo lo que pone”, o en uno del 27 de mayo de 2019: “Hay gente que deja de seguir porque lo etiqueta a uno insistentemente en contenidos de su conveniencia que quiere promocionar, y uno no le da RT. Lo siento si les molesta pero tengo otra idea de cómo usar las redes”. Su lejanía, en este sentido puede justificarse por el número de seguidores y la imposibilidad de él controlar quién lo “sigue” en Twitter. Mientras que en Facebook el usuario debe ser su “amigo” para poder etiquetarlo, en Twitter esto no sucede y cualquier cuenta puede interactuar con él (con excepción de por Mensaje Directo). En este sentido, la interacción que es posible en Facebook se transforma en una injerencia sin posibilidad de control en Twitter. Además de que, como se apuntó, en esta red social la celebridad se refleja en las interacciones que tienen los usuarios con algunas

cuentas de prestigio. Mientras en la primera red social la celebridad se otorga por la cercanía que mantiene con sus amigos, en Twitter se basa en comunicarse con usuarios a quienes se consideran pares en importancia. Twitter se convierte en la vitrina intelectual de Salcedo Ramos donde interactúa con una pequeña élite, pero le es posible hacer resonar su palabra a través del discurso de otros que comparten su visión del mundo, es su manera de interpelar de forma directa (pero de forma vertical) a la opinión pública (Altamirano, 2006: p. 102).

En este sentido, en esta red social refuerza el imaginario de sí mismo como un especialista enterado de su realidad y contexto, pues lo asume como el espacio de las tomas de posición. Anteriormente dijimos que no se puede señalar que Salcedo Ramos sea un intelectual intérprete (según lo entiende Altamirano) porque pocas veces emite su opinión o intenta ser parte del debate público, sino que más bien se restringe a difundir las ideas políticas de otros periodistas. Con esta conducta se exime de participar en controversias, pero se muestra atento a la realidad política. Es decir, perfila una figura cercana al periodista comprometido del siglo pasado que ve las incongruencias del campo social y político y las exhibe.

Con excepción de momentos coyunturales en la vida colombiana, Salcedo Ramos se abstiene de emitir su opinión política. Por ejemplo, los días previos a las elecciones presidenciales de 2018 criticó constantemente al candidato Iván Duque y sus relaciones con Álvaro Uribe, así como la incapacidad de la izquierda y el centro colombianos para unirse en favor del país.⁸⁵ Tras conocerse los resultados de las elecciones, posteó:

⁸⁵ Para un seguimiento del Timeline de Alberto Salcedo Ramos durante el mes de las elecciones presidenciales ver: <https://bit.ly/2MCnzyV>.



Alberto Salcedo R
@SalcedoRamos

Triste destino el de Colombia: el centro es incapaz de unirse en torno a un café, mientras la derecha siempre encuentra la forma de unirse en torno al botín.
Y repartírselo

7:02 p. m. · 27 may. 2018 · Twitter for iPhone

1,5 K Retweets 2,7 K Me gusta

Fuente: captura de pantalla recuperada de <https://bit.ly/2TcWsvB>.

En este aspecto, su opinión política se transforma en un cuestionamiento de la sociedad y le posibilita ejercer un papel ambiguo: como especialista o como ciudadano informado con derecho a emitir su opinión. Es difícil inclinarse por alguna de ambas opciones, pues en esta plataforma social el impacto de una publicación puede no sólo atribuirse a la celebridad de quien enuncia, sino a factores coyunturales, como el diario surgimiento de Trending Topics que pueden encumbrar a un usuario hasta entonces anónimo.

Por otra parte, Alberto Salcedo Ramos se perfila como una persona con gusto por la literatura, pues sus tuits y retuits también manejan esa temática. Sin embargo, al momento de leer con cuidado su *Timeline* se aprecia que esa tradición literaria a la que se apegaba en realidad son frases atribuidas a autores, no fragmentos de las obras de esos autores. En este punto es que se comprende la gran cantidad de citas a frases célebres que utiliza en sus intervenciones públicas y en sus entrevistas. Gazi Jalil F. llama la atención sobre el punto: “Para ejemplificar, Salcedo Ramos cita a Hemingway, para hablar de periodismo cita a Cortázar, para cambiar de tema cita a Capote, y así cita a Scott Fitzgerald, a Woody Allen, a Kennedy, a Gay Talese, a

un jugador de fútbol y a sí mismo, y se diría que posee una memoria prodigiosa para aprender frases ajenas y una habilidad innata para saber dónde ponerlas” (2012).

En este sentido, la primera impresión que se tiene es que el colombiano tiene un gran conocimiento de la literatura universal, pero la revisión de sus entrevistas y su propio *Timeline* de Twitter apuntan a que también se interesa por esas frases que le permiten apuntalar sus discursos. Lo anterior se clarifica al examinar su libro *Botellas de náufrago*, colección de crónicas de estilo o de columnas periodísticas donde este recurso es evidente: “aconsejaba Jean Giraudoux” “afirma el poeta Juan Manuel Roca”, “al oírlo uno entiende aquella idea de Tolstoi”, “Octavio Paz decía”, “Borges decía”, “Sigo al pie de la letra un viejo consejo de Hemingway”, “el consejo de Katherine Ann Porter”, “ya lo dijo Mailer”. Lo que nuestro autor busca es establecer su pertenencia al campo literario al que quiere adscribirse; sus referentes no son periodísticos, sino de la literatura, pues para conseguir el reconocimiento de este sector debe manejar sus mismos códigos, tener una formación intelectual semejante a lo que señala el imaginario respecto a los escritores. Salcedo Ramos no busca distinguirse de la formación lectora de los escritores, sino que quiere sumarse a la ortodoxia literaria (Sapiro, 2016: p. 91), pues su intención no es resaltar dentro del campo literario, sino integrarse a él (de donde quiere subvertirse es del campo periodístico). Estas referencias literarias son una forma de acumular capital simbólico para obtener el reconocimiento de los escritores como parte de su gremio, pues reconoce “las reglas del juego” (Sapiro, 2016) y es consciente de que sólo los integrantes del campo literario tienen “el monopolio de poder decir con autoridad quién está autorizado a llamarse escritor (etc.) o incluso a decir quién es escritor, o,

si se prefiere, el monopolio del *poder de consagración* de los productores y los productos” (Bourdieu, 2011: pp. 331-332).

Otra de las vertientes de su cuenta de Twitter es constituirse como referente frente a otros usuarios. En este sentido, Alberto Salcedo Ramos con frecuencia postea imágenes graciosas con la frase: “Me saludan al autor”, misma que es retomada por sus seguidores como una forma de compartir “memes” (una construcción multimedia: audio, video, imagen y/o texto que se vincula con un concepto, por lo general que es tendencia, y que tiende al humor) en la que se atribuye la influencia del colombiano. Por ejemplo:



Fuente: captura de pantalla recuperada de <https://bit.ly/2OYkzQn>.

Ahora bien, debe destacarse que los ejemplos anteriores son tuits con una “repercusión” amplia del colombiano debido a la cantidad de “Me gusta” y retuits que obtuvieron, pero, por lo general, sus publicaciones rondan entre los 200 “Me gusta”, tienen escasos retuits y pocas interacciones.

Debido a lo anterior, consideramos que el personaje mediático que nuestro autor construye en Twitter es el de un periodista a quien le interesa difundir ideas o

ideologías semejantes a las propias, que ve en esta red social una manera de dar a conocer sus puntos de vista y su configuración como escritor y deudor de una tradición literaria a la que se adhiere por medio de frases célebres o citas de algunos autores, además de que toma con humor aspectos de la cotidianidad. Sin embargo, también es un ser que utiliza este medio como una forma de interactuar con sus pares y acrecentar su celebridad o capital simbólico. Es una forma de consagrarse en el campo periodístico, al mismo tiempo que un intento por legitimarse frente al campo literario.

La tercera red social que utiliza Alberto Salcedo Ramos son dos canales de YouTube: <https://www.youtube.com/user/videosalbertosalcedo> y <https://www.youtube.com/channel/UC4JW1OXzvlyqR-hhixxBdNw>. El primero tiene 349 suscriptores, contiene 26 videos (23 del programa “Vida de Barrio” y el cortometraje basado en una de sus crónicas, dividido en 3 partes) y la última vez que se actualizó fue en la fecha de su creación, diciembre de 2009. En tanto que el segundo tiene 91 suscriptores, contiene 6 videos (5 del programa “Vámonos caminando” y una crónica sobre los sombreros de Tuchín) y fue actualizado hace 8 años. Debido a la falta de atención otorgado a ambos canales, hemos decidido no incluirlos en este análisis, pues consideramos que ello representa la escasa importancia que da nuestro autor a esta área de su carrera profesional en cuanto a la conformación de su yo público, ya que su capital autorial mediático lo conforma en otras plataformas que le brindan interacción directa y presente con sus audiencias, y están basadas en el área profesional que quiere destacar: la crónica o periodismo narrativo.

El último aspecto que queremos atender en la conformación de Alberto Salcedo Ramos como personaje es el que se configura en sus presentaciones públicas: talleres, conferencias, charlas o entrevistas. Everton Vinicius de Santa, en *El yo-autor-escritor contemporáneo* (2017), apunta que la imagen del autor no es sólo producto de su obra, sino también de sus acciones y discursos, así como de la forma en que lo ven las audiencias:

La imagen del autor está directamente relacionada con la mirada del otro en sí mismo, una imagen transmitida por él mismo y dada a conocer en el espacio de los medios sociales cuyas identidades se mezclan con el escritor mientras que se puede inventar una identidad para satisfacer los propios intereses del autor o de las editoras en el juego literario contemporáneo que han individualizado cada vez más a los escritores y han dado importancia a la publicidad de su imagen autoral (2017: p. 83).⁸⁶

En este proceso, el autor debe buscar individualizarse y que esto ayude a la difusión de su imagen. Para ello, interviene en el espacio público y controla lo que desea proyectar, pues de ello dependerá su imagen como autor, así como la repercusión de su obra. De Santa añade al respecto que debido a que “la cultura de tecnoespectáculo valora al productor de la imagen en lugar de la imagen del producto” (2017: p. 87) el autor debe recurrir a las narraciones de la cotidianidad más que a una memoria intelectual de su formación (académica o profesional, por ejemplo). Al respecto, el Manifiesto Cluetrain dado a conocer en 1999 por los

⁸⁶ La autora diferencia al escritor del autor en el sentido de que el primero es la persona inmersa en la escena literaria, mientras el segundo además se consolida por su función textual, pero está permeado por el contexto histórico en que se inserta (Santa, 2017: pp. 80-81). Estas identidades creadas por el propio autor son consideradas por Louis (2020) como *auto-bio-ficciones*. Aquí nos atendemos a lo que establece Everton Vinicius de Santa por considerar que se restringe mejor a nuestro objeto de estudio. Louis, por ejemplo, pone sobre la mesa que estos relatos son retomados por biógrafos o críticos para construir las interpretaciones de la obra del autor, mientras que nosotros sólo queremos establecer su capital autorial mediático.

especialistas de la mercadotecnia online consideraba que para posicionar una marca (en este caso a un autor marca) es necesario establecer una conversación con el mercado (los espectadores) y que ésta tenga un tono humano, cercano, que los acerque a la comunidad, y que sea interesante en cuanto a la individualidad que lo emita (Weinberg, Levine y Locke, 1999). Esto se consigue con lo que en la mercadotecnia se ha nombrado *storytelling*, un relato que pretende influir en el usuario a través de las emociones que despierta un personaje o una trama. Como apunta Maya Angelou: “la gente olvidará lo que dijiste, la gente olvidará lo que hiciste, pero la gente nunca olvidará cómo la hiciste sentir” (en García Sanz, 2015). Además, el autor debe conseguir que su discurso sea atractivo para la audiencia con el fin de que su intervención transmita la idea esencial que el autor busca. ¿Cómo lo consigue nuestro autor? Gracias a su personalidad y a su capacidad oratoria, así como a la repetición de un mensaje que con el paso del tiempo lo perfila de un modo específico. Es decir, haciendo relevante su discurso y las características que le permiten diferenciarse de otros periodistas, cronistas y escritores.

María García Sanz apunta que la identidad, en tanto marca de una persona, se presenta en dos aspectos: la visual o física y la conceptual o de contenido (2015: p. 17). La segunda la hemos explorado a través de imagen pública de nuestro autor en sus redes sociales (en el siguiente capítulo nos enfocaremos en sus crónicas y los textos que le han permitido destacar en el campo periodístico e insertarse en el campo literario). Ahora bien, la parte física/visual debe ser congruente con la conceptual y “transmitir los significados de la marca” (2015: p. 17). Por ello intentaremos un somero acercamiento a ésta en el caso del colombiano.

Siguiendo el método de García Sanz, rastreamos a nuestro autor en el buscador Google para conocer cuál sería el primer acercamiento de un posible usuario y si la “identidad corporativa”⁸⁷ que él difunde ha impactado en el exterior. El resultado muestra diversos elementos que redundan en la imagen que Salcedo Ramos proyecta en sus redes sociales y su página web: casi 73 mil resultados directos a su nombre (si se eliminan las comillas ascienden a 7 millones 330 mil), una página web (Wikipedia) con una pequeña biografía, la recomendación de la Fundación Gabo de 4 crónicas de nuestro autor que “deberías leer”, una página donde se le considera “uno de los mejores periodistas narrativos latinoamericanos de Colombia”, su relación con las revistas *El Malpensante* y *SoHo*, las portadas de varios de sus libros, así como fotografías que refuerzan la imagen de cordialidad que ha mostrado en los sitios web que él dirige. Lo anterior permite una asociación inmediata del nombre “Alberto Salcedo Ramos” con el de un cronista destacado y autor de (al menos) 10 libros (los cinco que se aprecian en la búsqueda más los 5 que se podrán ver al desplegar dicha opción). Así, el contenido que él propone es reforzado por lo que el motor de búsqueda muestra.

⁸⁷ La *identidad corporativa* es la concepción psicológica que se tiene de una marca y si se le considera positiva o negativa; son los valores que refleja una marca y que definen la actitud del consumidor (en este caso lector/audiencia) respecto a ella (García Sanz, 2015).

Google "Alberto Salcedo Ramos" Cerca de 72.900 resultados (0,48 segundos)

es.wikipedia.org › wiki › Alberto_Salcedo_Ramos
Alberto Salcedo Ramos - Wikipedia, la enciclopedia libre
 Alberto Salcedo Ramos (Barranquilla, 21 de mayo de 1963) es un periodista colombiano. Ha dictado talleres de crónica y reportaje en distintos países.

fundaciongabo.org › 4-cronicas-de-alberto-salcedo-ramos-que-deberia...
4 crónicas de Alberto Salcedo Ramos que deberías leer
 Alberto Salcedo Ramos conducirá del 23 al 28 de mayo, en Managua, Nicaragua, el taller de crónicas Hacer visible lo invisible, que tendrá lugar en el marco de ...

www.ecured.cu › Alberto_Salcedo_Ramos
Alberto Salcedo Ramos - EcuRed
 Alberto Salcedo Ramos. Es considerado uno de los mejores periodistas narrativos latinoamericanos de Colombia. Forma parte del grupo Nuevos Cronistas de ...
 Nacionalidad: Colombiana
 Síntesis biográfica · Obras de Alberto ...

www.todostuslibros.com › autor › alberto-salcedo-ramos
Todos los libros del autor Alberto Salcedo Ramos
 Quieres información sobre los libros de Alberto Salcedo Ramos? Te damos información detallada de sus obras y te decimos donde comprarlas.

www.soho.co › historias › artículo › cronicas-de-alberto-salcedo-ramo...
Crónicas de Alberto Salcedo Ramos en SoHo
 Crónicas de Alberto Salcedo Ramos. Este cronista colombiano, colaborador de SoHo desde hace varios años, ha sido ganador de importantes premios de ...

www.soho.co › temas › alberto-salcedo-ramos
Alberto Salcedo Ramos: Crónicas, Fotos y Vídeos de Alberto ...
 Los Temas Mas SoHo del momento como Alberto Salcedo Ramos, mujeres lindas, modelos, orgasmos, halgas y mucho más en revista soho, la revista para ...

www.elmalpensante.com › autor › alberto_salcedo_ramos
Por Alberto Salcedo Ramos - El Malpensante
 Alberto Salcedo Ramos. Barranquilla, 1963. Cronista y profesor. En 2011 obtuvo su quinto Premio Simón Bolívar por el artículo 'La eterna parranda de ...

www.latinamericanliteraturetoday.org › mayo › alberto-salcedo-ramos...
Alberto Salcedo Ramos: Cultura popular, crónica colombiana ...
 Alberto Salcedo Ramos es inteligente, es observador y está anclado en la literatura como lo demuestra esta entrevista que tiene lugar en Kaufman Hall, edificio ...



Alberto Salcedo Ramos Periodista

Alberto Salcedo Ramos es un periodista colombiano. Ha dictado talleres de crónica y reportaje en distintos países. Varios de los temas que ha abordado están relacionados con la cultura popular. Wikipedia

Fecha de nacimiento: 21 de mayo de 1963 (edad 58 años), Barranquilla, Colombia

Libros Ver 5 más

 El oro y la oscuridad: la vida gl... 2005	 La eterna parranda 2011	 El testamento del viejo... 2013	 De un hombre obligado... 1999	 Botellas de naufragos 2015
--	---	---	---	--

Otras personas también buscan

 Ernesto McCausl...	 Jorge García Usta	 Julio Oñate Martínez	 Carolina Sanín
--	--	---	---

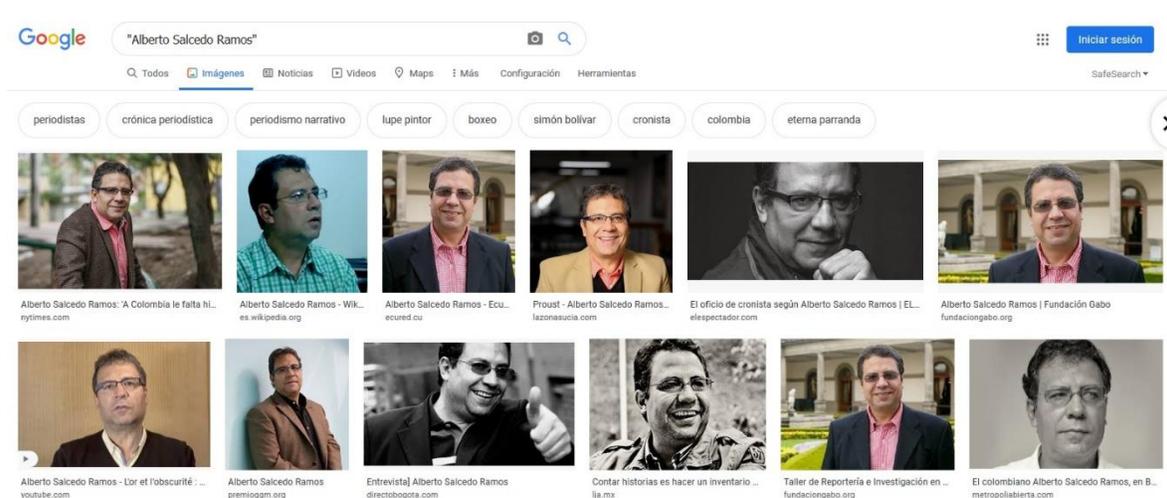
Reclamar panel de conocimiento Comentarios

Fuente: <https://bit.ly/2SY49Xz>.

Además, al enfocarse en las imágenes que arroja dicha búsqueda, se añaden etiquetas que suman al perfil de nuestro autor: “periodistas”, “crónica periodística”, “periodismo narrativo”, “lupe pintor”, “boxeo”, “simón bolívar”, “cronista”, “Colombia” y “eterna parranda”. Estas temáticas si bien lo presentan como periodista o cronista solamente (no “escritor” o “autor”) lanzan las temáticas por las que es conocido y arrojan el título (cortado) de dos de sus libros: “lupe pintor” y “eterna parranda”, y consignan el Premio Simón Bolívar al que se ha hecho acreedor, aunque esta referencia tal vez sólo pueda ser entendida de principio por los participantes del

campo periodístico colombiano. Además, refuerzan la imagen relajada del autor a la que enseguida nos referimos.

Fuente: <https://bit.ly/2zuxTEJ>.



Por otra parte, hemos señalado que Salcedo Ramos promueve en sus redes sociales un aspecto casual, pero sin llegar a la informalidad; es un hombre con una amplia cultura y que tiene vínculos con personajes importantes, un narrador eficaz y un escritor constante (con amplias publicaciones), y un ser con humor. Estas características también se repiten en sus intervenciones públicas. En ellas, además, es anecdótico.

Roberto Herrscher, en *Periodismo narrativo. Cómo contar la realidad con las armas de la literatura* (2012), expone que cuando uno se enfrente a un discurso es mucho más fácil recordar una historia que una idea: “como postulan muchos lingüistas y epistemólogos, lo que nos toca, nos apela, nos hace recordar o nos sorprende son mucho más las historias que las teorías, los argumentos y los sermones” (2012: p. 19). Es pertinente este apunte porque, así como lo anterior busca sentar las bases para escribir periodismo narrativo, también aplica para las

intervenciones públicas de Alberto Salcedo Ramos es llevar a la práctica diaria los métodos de su práctica profesional.

En sus entrevistas y conferencias, el de Barranquilla apela a recuerdos que crean una imagen de sí mismo. Dice, por ejemplo, que creció en Arenal, un pueblo donde no existían bibliotecas, donde los diarios no llegaban sino hasta la tarde, donde las personas se enteraban de la vida ajena porque les interesa el chisme, donde todos sabían “echar el cuento” y donde se aprendía a narrar a través de las telenovelas venezolanas. A partir de estos apuntes, el periodista supone que es comprensible que haya terminado siendo periodista y que sus crónicas frecuenten la oralidad del Caribe colombiano. Además, al hacerlo, al ser conocido como un prosista con calidad, forja la idea de ser una persona que, sin tener los recursos de la alta cultura a la mano, ha logrado llegar al sitio en que se encuentra gracias al esfuerzo propio y a que aprovecha todo cuando ha tenido a su alcance para cultivarse. En “Días de telenovela”, el colombiano ironiza: “Ya sé que ninguna de esas telenovelas era *Ciudadano Kane*, pero sinceramente en San Estanislao nadie se murió de pena por desconocer a Orson Welles. Además, ¿dónde estaban Chaplin y Woody Allen cuando nosotros los necesitábamos en medio de aquella canícula feroz? Las telenovelas venezolanas, en cambio, nunca nos faltaron” (Salcedo, 2015b: p. 28). Esta anécdota contada de forma reiterada en sus conferencias (y que el propio autor remite en la crónica antes citada) lo muestra como alguien sin posibilidades de acceder a esa (alta) cultura, pero que ahora la conoce y reconoce al mismo tiempo el valor de la cultura popular.

Asimismo, a través de apegarse a una tradición literaria y periodística acumula capital simbólico para destacarse tanto del diarista como del resto de

cronistas. Él no sólo cita a autores periodísticos o a los cultores del Nuevo Periodismo Norteamericano como hemos visto (Mailer, Capote y Talese, entre otros), sino que es capaz de citar a Flaubert, a Camus, a Borges, a Hemingway, a Rulfo y a una gran cantidad de escritores de la literatura universal.

Además, reivindica la crónica colombiana desde sus orígenes, pero sobre todo se apega a la figura de Gabriel García Márquez en tanto periodista. Su artículo *Narrativa periodística del Caribe. Aportes costeños al periodismo narrativo de Colombia* (2007) propone el humor, la sencillez del lenguaje, la anécdota y el sentido poético de la cotidianidad como los valores del periodismo literario que encabezó el premio Nobel de Literatura junto con Álvaro Cepeda Samudio. Al hacerlo, además, reivindica su propia producción, pues éstas son características de sus crónicas, pero también de la forma como se conduce ante las audiencias. Es decir, al privilegiar estos valores, acredita su obra y su propia figura.

Asimismo, retoma a García Márquez como una piedra de toque tanto en la crónica colombiana como en su ejercicio profesional. Lo anterior se puede apreciar por la recurrencia del nombre del de Aracataca dentro del discurso de Salcedo Ramos. Lo hace, por ejemplo, para señalar que García Márquez fue quien ayudó a “vender la idea de que la crónica es una forma de periodismo tan válida como la literatura” (Cruz, 2013); recurre a él para acotar que como decía García Márquez “las buenas crónicas periodísticas, a pesar de que sean ciertas, deben ser tan increíbles que parezcan literatura” (Salcedo, 2011b: p. 13); lo cita cuando define la forma de narrar del Premio Nobel como “encoñadora”, es decir, que deslumbra y es imposible distanciarse de ella (Cruz, 2013); lo menciona cuando señala que la crónica es una forma de “echar el cuento”, término garciamarquiano que se refiere

a la oralidad de una narración que atrapa a quien lo escucha, o cuando dice que él lleva a Gabriel García Márquez por dentro, “ya que es el único brujo al que le creo” (FNPI, 2016b).

Estos conceptos son reiterados en sus intervenciones públicas, por lo que, a partir de destacar la figura del Premio Nobel de Literatura, se destaca a sí debido a que él realiza lo mismo que admira en el otro. Incluso su libro editado en España se llama *Viaje al Macondo real y otras crónicas*, en alusión a una de las crónicas incluidas en la que narra su búsqueda del hombre/personaje Gabriel García Márquez. Es tal el impacto de estas enunciaciones que, aunque Salcedo Ramos no participa en la antología de textos periodísticos *Gabo periodista*, editada por la FNPI en 2012, para febrero de 2016 y a pesar de reconocer que sólo vio al Premio Nobel en dos ocasiones, fue el encargado de la conferencia "Periodismo y Literatura: las lecciones de Gabriel García Márquez", que organizó la propia Fundación junto con la Fundación para la Cultura Urbana y Prodavinci en Venezuela. Y, aunado a lo anterior, para 2018 Lorenzo Morales y Marta Ruiz lo describen de la siguiente forma: “Posiblemente Alberto Salcedo Ramos es el cronista más importante que ha tenido Colombia en la era contemporánea, después de Gabriel García Márquez. Igual que el nobel, es un caribeño al que le brota contar historias”. Es decir, ha conseguido que su imagen refleje o esté relacionada con la del de Aracataca.

Salcedo Ramos se muestra afable y gracioso en sus intervenciones públicas, habla de sus influencias, pero sin mostrarse como un intelectual sofisticado. Como apunta Maura Mahoney (citada en Escalante, 2007: p. 304): “Las referencias literarias estratégicamente escogidas [...] revelan que el objetivo fundamental no es artístico, sino comercial, porque las alusiones suenan a plática de café; son

profundas, pero no demasiado profundas; seducen, pero no intimidan”. Y en esto no hay una crítica al periodista colombiano, sino que es un reflejo de la cultura del espectáculo y de la masificación de la cultura. Para poder llegar a las audiencias se necesita un lenguaje sencillo, sin referentes que los confundan, hacerlas sentir que el enunciador las comprende y sólo es un representante del sentir colectivo. Max Weber (citado por Sapiro [2017: p. 93]) apunta que el intelectual es productor de una representación colectiva y de una interpretación del mundo (el imaginario que hemos referido con anterioridad) y basa su legitimidad en la autoridad y el capital simbólico asociado a su nombre y a su persona. En este sentido, la imagen de nuestro autor es la de una persona con quien puede tenerse un diálogo bidireccional y con quien no existe una jerarquía que ponga barreras. A pesar de ello, el colombiano siempre remarca el perfil que lo ha colocado en el puesto donde está. No busca seducir a todas las audiencias con un solo discurso, sino que dependiendo de cada una de ellas adopta la imagen que cree más conveniente. Su prestigio no está basado sólo en sus méritos como cronista, sino también en que da prioridad al modo como se presenta a las audiencias y les otorga lo que esperan: en Facebook es un personaje cercano; en Twitter, un periodista prestigioso; en los medios donde colabora, un cronista destacado; en sus presentaciones públicas, alguien que sabe “echar el cuento”.

Pero además de la imagen que proyecta de sí mismo y de su capital autorial mediático,⁸⁸ su trayectoria debe avalar su celebridad dentro de los campos en los

⁸⁸ Daniel Samper Ospina lo define y sintetiza en el “Prólogo” a *El oro y la oscuridad...* así: “Salcedo tiene el raro don de ser un tipo cuyo talento es proporcional a su sencillez. Apacible, sereno. Buena gente. Como si las obras que ha escrito no fueran suyas” (en Salcedo 2012a: p. 13).

que fluctúa. Esa consagración depende de que su obra encuentre las condiciones propicias en su contexto de creación, que él mismo pueda vincularse a distintas redes y que promueva su trabajo, pero también de su individuación como autor. Si todavía en el siglo XX la lucha por la legitimación se daba sólo en el campo al que se quería acceder (en este caso el literario), hoy esa lucha se da también al exterior, en la confrontación dentro del espacio de interpretación y conocimiento por parte de las audiencias, en los medios masivos e internet y sus redes sociales (actuales espacios de construcción de imaginarios sociales, políticos y culturales); en la creación de una “identidad corporativa” donde la figura pública del autor coincida con lo que quiere comunicar y con la obra que crea. Así, la consagración excede ya los límites del campo de producción y de la imagen pública de la obra (Joffroy, citado en Bourdieu, 2017: p. 75), y ahora depende también del imaginario que se formula alrededor de la imagen pública del autor. Sin embargo, el conjunto de estos factores no será útil si la obra misma no genera el reconocimiento necesario para que el autor trascienda. Creemos que si bien el sentido de una obra no reside sólo en su construcción interna (Sapiro, 2016), hoy la singularidad de ésta (tema, género, características propias) redundan en la recepción del autor y su consagración. Por ello en el siguiente capítulo abordaremos las crónicas de Alberto Salcedo Ramos como la punta de lanza que permitirá su legitimación como autor y su creación como autor marca.

3. El texto y su temática: refuerzos en la legitimación de autor

¿Cómo siente la sociedad contemporánea? Narrando, cantando, bailando, gozando. Más si, quien escribe, sueña desde el país más feliz del mundo: Colombia (World Database of Happiness, 2004). A pesar de que nos estamos matando, somos el país más feliz del mundo porque hemos encontrado en la narración el modo de imaginar otros mundos posibles.
OMAR RINCÓN, *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*

En los capítulos anteriores hemos puesto nuestra atención en el conjunto de factores externos a la obra de Salcedo Ramos que han permitido que nuestro autor se inserte en campos externos al periodismo, así como que adquiriera capital simbólico. Esto tiene relación con las condiciones sociales de producción de su obra y las representaciones alrededor de su persona. Para ello, hemos repasado la importancia de crear el concepto *idea crónica* y su planteamiento como una novedad genérica y editorial que permitió a un grupo de editores y editoriales impulsar a la crónica latinoamericana contemporánea como un producto de reciente creación, que exploraba un discurso contra hegemónico, que daba voz a los que antes habían sido silenciados o invisibilizados y con las características necesarias para reemplazar a la narrativa de ficción que se estaba escribiendo en esos países. En ello, se explicó, influyó el descenso en el prestigio del campo literario y sus representantes, así como la banalización de la literatura en pos de un afán comercial. Asimismo, se trazó un mapa de posibles relaciones que intervinieron para que Alberto Salcedo Ramos adquiriera prestigio dentro del campo periodístico y saliera de él, invadiendo otros campos como el cultural y el literario colombianos. En este sentido, se planteó la importancia de la difusión de su obra por medio del reconocimiento de sus pares y vía algunos canales (revistas y editoriales) que

posibilitaron que adquiriera valor simbólico sobre otros periodistas y cronistas. Así, los lugares de socialización del autor (la FNPI, diversas universidades, las propias revistas donde publica y los medios de comunicación donde trabaja), las condiciones de producción que le permiten trabajar de la mano de organizaciones y profesionales periodísticos, así como el género (por nombrar de alguna forma a la *idea crónica* que se impulsó desde diversas instancias) pusieron a nuestro autor y su obra dentro de redes que acrecentaron su capital simbólico (aunado a formas de consagración como los premios a los que se ha hecho acreedor). Además, hicieron que su obra se inscribiera dentro de un “catálogo” que la encasillaba no sólo dentro de una corriente periodística que se impulsaba mercadológicamente (el periodismo narrativo/crónica), sino que también la colocaron dentro de una vitrina a la que se apuntaban los reflectores.

Ahora bien, si bien hemos nombrado los factores de producción de la obra de Salcedo Ramos para inscribirlo dentro de una corriente escritural, la obra por sí misma debe acoplarse a las reglas o características que le permiten participar de ese tipo de discurso, en este caso, el exotismo y la crítica al sistema dominante que atribuyeron a la crónica los primeros estudios de esta centuria. Además, apelando a las lógicas narrativas de fines del siglo pasado y comienzos de éste antes expuestas, los textos no sólo deben obedecer a un tipo de temáticas, sino también a los modos de narrar mediáticos: “relatos para la interpretación social que actualizan otros modos de significar y referenciar la vida, y que deben ser comprendidos más desde la narración que desde los argumentos, más desde el estilo y las estéticas que desde las razones y las ideologías” (Rincón, 2006: p. 15). En especial por compartir los mismos referentes colectivos y a partir de un

imaginario social en el que se reconocen las audiencias. Por ello, lo que se busca para hacer efectiva la comunicación es encontrar los modos simbólicos de la sociedad, “esos que indican los sentimientos, los valores y los pensamientos válidos para el sentido público” (Rincón, 2006: p. 23). Por lo anterior, la crónica debe presentarse como un hecho novedoso, pero debe repetir estereotipos con el fin de afectar al receptor. Rincón (2006) considera que esta estética en las narrativas actuales lo que produce es una lógica que utiliza la repetición para capturar al espectador, pero con tenues variaciones que le permitan crear expectativas, que le hacen creer que se enfrenta a algo novedoso. Además, el lector se identifica con los personajes de dicha narración, pero también se mantiene como un espectador que puede aceptar completa o por fragmentos la realidad que se le presenta, pero no puede rechazarla, pues la identificación aunada al texto no ficcional lo obliga a reconocer que aquello que ha leído es parte de *su* realidad. Martín-Barbero (2006: pp. 152-153) ya consideraba a este tipo de discursos como “relatos de género”, es decir, aquellos que obedecen no sólo a una categoría literaria, sino a una función social y cultural: el análisis de la cultura de masas. Éstos posibilitan comprender los imaginarios y no únicamente las temáticas de las que hablan los textos. Como apuntó Hayden White: la narrativa (sea ésta de ficción o no ficción) “supone determinadas opciones ontológicas y epistemológicas con implicaciones ideológicas e incluso específicamente políticas” (1992: p. 11) y este tipo de discurso permite comprender las pautas de pensamiento de una cultura, “por exótica que pueda parecernos” (1992: p. 17).

Por lo anterior, para acercarnos a las crónicas de Salcedo Ramos no bastará con describir lo que dicen, sino también la forma como lo dicen y para qué lo dicen:

la narrativa como una forma de pensar desde el contar (Rincón, 2006: p. 97). Sin embargo, consideramos pertinente establecer primero la naturaleza de la obra a fin de determinar los aspectos específicos de dicha producción.

3.1 Las crónicas como documento sociohistórico

Debido a que la crónica periodística se inscribe en un contexto social e histórico determinado, supone algunas marcas como texto en sí. Por ello, partimos de una descripción de nuestro corpus para caracterizarlo con base en sus aspectos específicos. En este sentido, hemos elegido *La eterna parranda. Crónicas 1997-2011* en tanto que compila la labor de 15 años de ejercicio profesional de nuestro autor, además de considerarlo su “testamento” (Salcedo, 2012b: p. 113). Asimismo, en él se incluyen tres de las cuatro crónicas que lo han hecho merecedor de galardones.⁸⁹

La eterna parranda. Crónicas 1997-2011, publicado por primera vez en 2011 por Aguilar Colombia, está dividido en cuatro secciones: “Los irrepitibles”, “Bufones y perdedores”, “Colombia: entre el esplendor y la sombra” y “Bonus track: en primera persona”, y consta de 27 crónicas que no están ordenadas de forma cronológica (todas editadas en revista, con excepción de “La niña más odiosa del mundo”, que apareció en el periódico *El Espectador*).⁹⁰

⁸⁹ No se incluye en este tomo “La travesía de Wikdi”, que le valió Premio a la Excelencia de la Sociedad Interamericana de Prensa y el Premio Ortega y Gasset de Periodismo.

⁹⁰ Como se apuntó con anterioridad, de los 27 trabajos incluidos en el libro, originalmente 20 aparecieron en la revista *SoHo*, 3 en *El Malpensante*, una en *Número*, una en *Arcadia* y una en *El Espectador* (todas ellas publicaciones colombianas). Sólo una (“Enemigos de sangre”) fue editada en la revista mexicana *Gatopardo* (número 97, diciembre de 2008-enero 2009).

A partir de este ejemplar de *crónicas* (como lo especifica el título y lo que genera un pacto de lectura) se han editado posteriormente otros libros del autor que incluyen algunos de los textos ahí contenidos, pero enfatizando algún detalle que explote el interés público de acuerdo con el país donde se edita. Por ejemplo, en México se agregó y tituló el libro como la crónica sobre el boxeador mexicano Lupe Pintor: “Los ángeles de Lupe Pintor” (Almadía, 2015), mientras que en España se destacó un exotismo colombiano: “Viaje al Macondo real y otras crónicas” (Pepitas de calabaza, 2016),⁹¹ esa realidad descomunal que, a decir de Gabriel García Márquez, permite que Europa ponga atención en América Latina. La edición que utilizamos es la de Punto de lectura (2013) y está conformada por 432 páginas. Esto es importante porque la materialidad del libro, en este caso su grosor, representa la confianza del editor en cuanto a la comercialización de su contenido, es decir, se atreve a editar un libro de ese tamaño (y con los costos correspondientes) porque confía en que alcanzará a un amplio público (Sapiro, 2017: p. 78).

A diferencia de las ediciones mexicana y española, la de Punto de lectura incluye una dedicatoria (a los hijos de Salcedo Ramos), un epígrafe (“El teatro arde en llamas y los actores siguen con su papel”, tomado de *Primavera negra*, de Henry Miller), así como la fecha de publicación de las crónicas y una sección con declaraciones hechas por la crítica tras la aparición del ejemplar (esta última sección, por obvias razones, no está presente en la edición de Aguilar).

⁹¹ En la edición de Almadía sólo se incluyen 18 textos, mientras que en *Viaje al Macondo real y otras crónicas* hay 19. Sin embargo, la estructura permanece dividida en las cuatro secciones enunciadas, aunque la tercera elimina la palabra Colombia y sólo se llama “Entre el esplendor y la sombra”.

Aunado a lo anterior, cuenta con una serie de agradecimientos donde el autor da cuenta de las personas que estuvieron involucradas en el descubrimiento del tema de sus crónicas, la obtención de información, la transcripción de las entrevistas que realizó y los fotógrafos que lo acompañaron. Menciona a sus editores: Mario Jursich Durán, de *El Malpensante*; Daniel Samper Ospina, de *SoHo*; Elsa Mogollón Wendeborn, de la revista *Ecos*, y a los directores editoriales de Santillana Colombia, Pilar Reyes y Rodrigo de la Ossa, y a la editora de no ficción de Aguilar, Carolina Jaramillo Seligmann, además de a Jaime Abello Banfi, director de la FNPI. El autor también nombra a Camilo Jiménez, su editor, “que me ayudó a descartar, a seleccionar y a depurar los textos finales” (2013: p. 11) y a Liliana Tafur, “colega y correctora de estilo que siempre me plantea sugerencias útiles” (2013: p. 12). Esta advertencia es pertinente, pues describiremos los materiales en su versión editada en libro.

Si bien todos los textos fueron previamente publicados en revista, tras su lectura se pudo comprobar que en los que se presentan en *La eterna parranda...* hay cambios que van más allá de criterios editoriales (uso de comillas francesas en lugar de comillas dobles y utilización de cursivas o siglas en mayúsculas y minúsculas, en vez de sólo mayúsculas, entre otras). Por ejemplo, en las crónicas en libro se eliminan palabras, se agregan párrafos enteros, se unen o separan párrafos, se reestructuran las oraciones, algunas citas en el párrafo se convierten en diálogo o se eliminan adjetivos. Además, a decir del periodista colombiano, la edición consistió en que “a pesar de que eran historias sueltas, intentamos que tuviera momentos montaña, momentos valle, momentos más tranquilos, momentos más duros” (Puerta Molina, 2016: p. 411).

Por otra parte, el autor da las gracias al fotógrafo Camilo Rozo, quien fue su compañero durante la realización de muchas de las crónicas publicadas, pues “tomó más fotos de las que necesitaba, solo para facilitarme la labor de recrear las atmósferas en la fase de escritura” (2013: p. 12), declaración que permite observar parte del proceso creativo del colombiano.

Lo anterior, además de que brinda datos para establecer un mapa de relaciones intelectuales y métodos de producción, genera un pacto de lectura en tanto que los textos se adscriben a un género (crónica/periodismo) y se enfatiza la veracidad de la información que se presenta. En este sentido, es un producto colaborativo y de esfuerzo grupal, lo que otorga un valor de sinceridad y honestidad al autor pues reconoce que ésta no es una obra dependiente de una sola persona a quien deban atribuírsele todos los logros, lo que de forma implícita brinda valor simbólico a Salcedo Ramos. Además, muestra su carácter escrupuloso al exponer su obra a los ojos de otras personas que la corrigen y le ayudan a depurarla, lo que invoca a un tipo de escritor quien no sólo redacta un texto para una revista y lo da a publicar, sino que está abierto a los comentarios y en este afán por buscar la precisión lo vuelve a revisar cuando el material cambia de formato de revista a libro; es decir, proyecta una imagen de sí como un escritor cuidadoso y esmerado. Asimismo, la exposición de las revistas y editoriales mencionadas agrega capital a las crónicas al haber sido acogidas, auspiciadas y promovidas por las instancias antes mencionadas que poseen un valor simbólico dentro de los campos a los que pertenecen. De esta forma, los “Agradecimientos” insinúan la forma de leer el libro (un libro de periodismo), pero también un intento de control de dicha lectura (el lector debe poner atención al esmero que dedica el autor en sus textos). Como apunta

Hayden White (1992: p. 209), no sólo se pretende guiar la aproximación del lector respecto al texto, sino también hacia el autor.

De forma casi contradictoria a esta imagen de precisión, al final del libro, en “Fechas de publicación” se mencionan las revistas donde aparecieron los textos, el lugar de edición (Colombia, México, Alemania, Ecuador, Venezuela, Perú y Francia) y el mes y año. Sin embargo, los datos no incluyen número o volumen de revista, ni día de publicación en el caso del suplemento de *El Espectador*. Es decir, se busca establecer el origen de los textos, pero no dar cuenta *precisa* de ello. Incluso, de acuerdo con este apartado “La niña más odiosa del mundo” es la crónica más antigua y apareció en “noviembre de 1997”, pero según nuestro trabajo en hemeroteca, este texto fue publicado el 13 de septiembre de 1998. Este descuido, a quién puede atribuirse: ¿al autor escrupuloso de los “Agradecimientos” o al editor que parece precisar que el libro comprenda un periodo de trabajo (15 años y no 14)? ¿A ambos?⁹² ¿Es reflejo de un autor enfocado a corregir sólo sus textos?

Además, en la edición que utilizamos para esta investigación, se incluyen diversos fragmentos de lo que dijo la crítica respecto a *La eterna parranda...* Es de subrayar que incluyan a autores de diversas partes del mundo donde no se editó el libro (Estados Unidos, Ecuador, Argentina, Chile, Perú, México, Venezuela,

⁹² En *El oro y la oscuridad. La vida gloriosa y trágica de Kid Pambelé* (2012a) ocurre algo similar a este “descuido”: al final del libro se presenta un dossier de prensa, un dossier fotográfico y el récord oficial del boxeador, pero en estas tres secciones se omite la fuente de muchos de los documentos que se presentan y en la última existen textos en inglés referentes a los países donde combatió Pambelé o al resultado de la pelea: “Wins WBA and World Jr. Welterweight Titles” o “Tokyo” y “Thailand”, por mencionar sólo algunos ejemplos.

Alemania y España), pero que permiten establecer que hubo una amplia recepción de la obra; así como el peso de estos críticos.⁹³

Las cinco partes referidas del libro (dedicatoria, epígrafe, agradecimientos, fechas de publicación y recepción crítica) permiten apreciar la forma como el autor y editor pretenden que se lea el ejemplar: es la antología de un autor con reconocimiento internacional dentro del campo del periodismo y quien incluye las referencias de las publicaciones originales dada la posible trascendencia de su obra. Además, éstas han sido editadas y reelaboradas para ser leídas en libro, sin los paratextos que aparecieron en su edición en revista: fotografías, balazos informativos, sumarios o información extra. El epígrafe, por su parte, resume el contenido del libro y puede interpretarse en el sentido de que, si bien Colombia vive entre la miseria, un conflicto armado y diversas injusticias, continúa adelante de la mano de los héroes caídos en desgracia, de los desposeídos, de los que llevan a cabo su trabajo, pues “siguen con su papel”, como apunta la frase de Miller.

⁹³ Roberto Herrscher, quien llama a Salcedo “maestro original y riguroso”, es periodista y hasta 2016 fue director del Master en Periodismo, impartido por la Universidad de Barcelona y la Universidad de Columbia; Juan Fernando Andrade, editor de la revista *Diners* donde Salcedo publica, lo califica como “escritor *power*”, pues en sus manos “la crónica revienta”; Ezequiel Fernández Moores, periodista de *La Nación*, en Argentina, lo nombra “maestro del periodismo narrativo en América Latina”; en tanto Gazi Jalil, de la revista *Sábado* de *El Mercurio*, en Chile, señala que las crónicas de Salcedo deben ser lecturas obligatorias en las escuelas de periodismo del continente” (Salcedo, 2013: pp. 425-428). Destaca que se haya incluido la opinión de Juan David Correa por ser columnista de *El Espectador*, director cultural de la Feria Internacional del Libro de Bogotá (FILBo) de 2011 a 2013 y funcionario de la Cámara Colombiana del Libro, es decir, es una figura con un gran capital simbólico capaz de influir en la recepción de la obra de nuestro autor. Aunadas a las anteriores, están las opiniones del escritor y periodista colombiano Juan Gossaín, y la catedrática de la Universidad de Pittsburg, Anadeli Bencomo (quienes emparentan estas obras con cuentos) o del periodista argentino Eliezer Budasoff, maestro de la FNPI al igual que el colombiano, quien señala que este último es “un maestro en el sentido más antiguo de la palabra: alguien que ha llegado al grado más alto en su oficio artesanal –el de narrar historias–, y por eso puede dar lecciones sobre ellos” (Salcedo, 2013: p. 426).

Ahora bien, algunas de estas crónicas cambiaron de nombre en su paso de revista a libro en favor de la corrección política o de un tipo de lector diferente, lo que provoca una recepción distinta. Las crónicas incluidas en *La eterna parranda...*, de acuerdo con la sección en donde aparecen, son:

- *Los irrepetibles*: “Memorias del último valiente. La historia del Rocky Valdez”, “La palabra de Juan Sierra”, “El testamento del viejo Mile”, “El árbitro que expulsó a Pelé”, “El enfermero de los secuestrados” y “La eterna parranda de Diomedes”.
- *Bufones y perdedores*: “Retrato de un perdedor”, “El fútbol de Las Regias” (que en *SoHo* se tituló “La selección gay de fútbol”), “«Gitanillo», tremendo y vagabundo como él solo”, “Caraballo, campeón sin corona”, “El bufón de los velorios” (cuyo nombre original fue “El último bufón de los velorios”), “El último de la tabla”, “Un viaje con los enanos toreros” y “Detrás de un circo chino” (que en su versión de revista aludía al tiempo que el autor convivió con los integrantes: “Cien horas en un circo”). Destaca que el texto referente a los enanos apareció en el número 60 de *SoHo*, dentro de la sección “Ocho crónicas bizarras”, y llevaba un diminutivo: “Los enanitos toreros”.
- *Colombia: entre el esplendor y la sombra*: “Los dedos que no pudieron ser mariposas” (título retomado de un verso del poema “Al pie de su niño”, incluido en *Estravagario*, de Pablo Neruda, permite intuir el uso del lenguaje y punto de vista utilizados en la crónica, a diferencia del original “Seguimiento a unos dedos amputados”), “Enemigos de sangre” (llamada en su primera versión “Lazos de sangre”), “Águilas de medianoche” (que es más sugerente

que su primer título: “La guerra desde la montaña”, sitio donde se combate a la guerrilla), “El pueblo que sobrevivió a una masacre amenizada con gaitas”, “Cita a ciegas con la muerte” (que perdió el subtítulo “Limpiando la escena del crimen”), “El llamado de la chirimía” (en alusión a la reinserción de los guerrilleros y paramilitares debido al deseo por una mujer, a diferencia del nombre original: “La tutora de los reinsertados”), “Viaje a la despensa del fútbol colombiano” (a la cual se le agregó el adjetivo de lugar), “Un domingo en San Basilio de Palenque”, “Un país de mutilados” y “Perra vida, perra muerte”. Como se observa, de estos diez textos, 6 cambiaron su título.

- *Bonus track: en primera persona:* “La víctima del paseo”, “La niña más odiosa del mundo” y “Las verdades de mi madre”.

De inicio, se plantea una división de estas crónicas por su tipo: todas las de las primeras tres secciones y “La víctima del paseo” son *periodísticas*. Por su parte, “La niña más odiosa del mundo” y “Las verdades de mi madre” son ejemplos de *crónica de estilo*. Esta caracterización permite comprender por qué en los dos últimos trabajos del volumen el autor es protagonista o el principal testigo y asume un tono confesional ante el lector. Además, en estas dos crónicas se permite el humor. Estos trabajos hacen uso de cuatro aportes de la tradición narrativa del Caribe colombiano al periodismo (Salcedo, 2007): el humor, la anécdota,⁹⁴ el sentido poético de la vida y la valoración de la cotidianidad. Aunado a ello, al igual

⁹⁴ Puerta Molina ha explorado esta característica en las crónicas de Salcedo Ramos, a la cual señala como un recurso que dinamiza los relatos y se convierten en “pruebas de trabajo e inteligencia”. En entrevista, Salcedo Ramos añade: “La anécdota agrega luz, color. Tú estás contando algo y cuando le incluyes una anécdota, añades una nueva historia que tiene sentido completo, pero también le da potencia a la primera. A mí me fascinan las anécdotas, pero detesto las prosas que no van más allá de lo anecdótico” (Puerta Molina, 2016: pp. 416-417).

que el resto de los textos, recurren a la descripción por medio de testimonios (Salcedo casi nunca describe de forma directa) y ubican espacialmente el relato.

En cuanto a las crónicas periodísticas, todas ellas comparten características: descripciones indirectas (por medio de testimonios u objetos), diálogos descriptivos, uso de metáforas, reflexión por parte del autor,⁹⁵ creación y montaje de escenas de forma no necesariamente cronológica, utilización de resúmenes para avanzar en la narración, ubicación espacio-temporal del cronista y los hechos que cuenta, y especificación del tiempo u ocasiones que Salcedo Ramos pasó junto a los protagonistas de sus historias. Estos recursos son más abundantes en los trabajos de mayor extensión.

La eterna parranda... contiene 16 textos de 10 páginas o menos, cuatro con una extensión menor a 20 cuartillas y donde Salcedo Ramos añade una contextualización mayor del conflicto que narra, y cinco de gran extensión (de 26 a 64 cuartillas).⁹⁶ En estos últimos despliega más recursos retóricos: utiliza palabras del mismo campo semántico para dar eficiencia a la crónica, relata hechos pasados o mínimos que permiten comprender el presente o una realidad mayor, recurre a numerosas fuentes de información, tiene una gran investigación documental previa, realiza muchas visitas a los personajes y se hace acompañar por personas que puedan agregar datos o referencias funcionales al texto.

⁹⁵ No coincidimos con Juárez Vázquez (2016: p. 49) respecto a que Salcedo Ramos se “toma la libertad de introducir meditaciones continuamente”, pues confía en su percepción y en la “historia que recibe”, además de que así se abstiene de consultar otras fuentes. Desde nuestro punto de vista, la reflexión permite que el autor aventure ideas y explicaciones a los fenómenos que testimonia.

⁹⁶ “La eterna parranda de Diomedes”, 64 páginas; “El testamento del viejo Mile”, 43; “Un país de mutilados”, 39; “Enemigos de sangre”, 29, y “El enfermero de los secuestrados”, 26.

Aunado a las características anteriores, en nuestro corpus se observan referencias a la cultura popular y, en limitadas ocasiones, a una cultura literaria (cita al escritor Manuel Zapata Olivella, a Lord Byron, a Héctor Rosas Herazo, a los hermanos Grimm, a Pablo Neruda, al poeta Casildo Padilla y a Khalil Gibran).⁹⁷ En ocho de estas crónicas periodísticas, el colombiano incluye dentro de su narración una especie de “caja negra”⁹⁸ donde resume el propósito de éstas. En el caso de “El fútbol de Las Regias”, por ejemplo, resume de esta manera:

El amaneramiento de estos jugadores transforma el fútbol, deporte viril por excelencia, en una danza de tórtolas. Si los espectadores los ovacionan no es solo por cortesía, sino también para premiarlos por el hecho de convertir su propio travestismo en motivo de burlas. Acaso suponen, en el fondo de sus conciencias, que es preferible tenerlos enjaulados aquí, como rarezas de circo, que presenciarlos en las calles, mezclados con el resto de la sociedad. Viéndolos correr jubilosos detrás de la pelota, mientras la gente aplaude y chilla, acude a la memoria un viejo pensamiento: los hombres crearon el humor para consolarse por ser lo que son (Salcedo, 2013: p. 194).

Si bien se ha señalado que los textos del autor muestran cómo es Colombia,⁹⁹ las referencias geográficas que abarcan estos textos sólo se ciñen a 14 de los 32 departamentos que integran el país,¹⁰⁰ así como al Distrito Capital: Bogotá.

En un primer acercamiento, estos textos tienen como temáticas generales el deporte, la violencia colombiana y la música. Se presenta a futbolistas, a boxeadores e incluso a un torero, a quienes se retrata desde sus cualidades humanas al enfrentarse a la cotidianidad y a la derrota una vez que están lejos de

⁹⁷ Esto contrario a la constante referencia a escritores en las crónicas de estilo de *Botellas de náufrago* (2015b).

⁹⁸ El término es una adaptación del propuesto por Liliana Weinberg: “El ensayo como un configurar activo; estructura estructurante a través de cuya lectura es posible determinar un cronotopo, una ‘caja negra’ que encierra la ley del ensayo y su clave interpretativa” (Weinberg, 2006: p. 50).

⁹⁹ Ver Luna Amancio (en Salcedo 2013: p. 427) o Marrugo Puello (2015).

¹⁰⁰ Los ubicados al noroeste: Antioquia, Atlántico, Bolívar, Cesar, Córdoba, Cundinamarca, Chocó, Huila, La Guajira, Meta, Nariño, Risaralda, Tolima y Valle del Cauca.

la fama. En cuanto a la violencia, estos trabajos exploran el mundo del paramilitarismo, la guerrilla y el narcotráfico en zonas rurales, así como la violencia que se vive en las ciudades colombianas. Por último, Salcedo Ramos recupera los perfiles de dos autores vallenatos: Emiliano Zuleta Baquero y Diomedes Díaz para aludir a la cultura colombiana, su apego a la fiesta y al culto a los personajes carismáticos. En este sentido, no es de extrañar que se considere que estos trabajos reflejan a Colombia, sobre todo si se toma en cuenta que los habitantes de aquel país relacionan la “cultura” con el deporte, la lectura, la música y el baile (Gutiérrez Giraldo, 2002), que los perfiles de músicos sean de vallenato (“la expresión de la cultura que hace sentir más colombiana a la gente” [Rey, 2002: p. 19]) y que en esta concepción se mezcle por igual símbolos de la alta cultura, la cultura popular y la cultura mediática. Asimismo, de acuerdo con la Encuesta Nacional de Cultura 2002, los habitantes de ese país se identifican con las manifestaciones culturales de la Costa Caribe, con las fiestas populares de estos sitios y crean un simbolismo con esa zona transformando las prácticas regionales en idiosincrasia nacional. Por ejemplo, en cuanto a los personajes más representativos mencionan a Gabriel García Márquez, a Shakira y Carlos Vives, así como a Diomedes Díaz, a quienes se les identifica como emblemas de identidad nacional. Del primero, Salcedo Ramos no sólo rescata su herencia en cuanto a un modo de narrar en el periodismo, sino que hay una intertextualidad temática en sus crónicas. Muestra de ello es “El enfermero de los secuestrados”, texto donde la madre del sargento William Pérez Medina, quien ha sido secuestrado por las FARC, cree en rituales y supersticiones, los cuales se transforman en eco de obras como *Cien años de soledad*, pero también del imaginario de la realidad latinoamericana donde la cotidianidad está

habitada por lo extraordinario. Tal como asienta Carlos Eduardo Román Maldonado, en “Colombia: reflexiones sobre la religión desde la Modernidad”, en ese país:

[...] si bien lo religioso es secularizado por la razón moderna que configura la experiencia humana, presenta también otras peculiaridades no modernas, como la racionalidad prelógica, mítica, mágica, alegórica, de las creencias y supersticiones, arraigadas en lo colectivo. Ambas cosmovisiones [lo moderno y lo no moderno] coexisten en la vida social como un todo diferenciado y posibilitan la realización del hombre” (2006: p. 15).

Es decir, se vislumbra esta particularidad como algo propio del país, pero estos autores (García Márquez y Salcedo Ramos) lo hacen característico del mundo latinoamericano, del imaginario en el que pensamos al referir el “ser latinoamericano”. Por ejemplo, nuestro autor toma como algo normal la trasposición corporal que imagina la madre del sargento William Pérez y que le permite tranquilizarse respecto a la salud de su hijo en cautiverio:

En otras ocasiones despertaba azorada en mitad de la noche, con la idea pavorosa de que William se encontraba en ese momento tratando de subir una loma y las piernas no le respondían. Entonces se masajeaba las rodillas, convencida de que con su gesto se fortalecerían las rodillas de William. Cuando le ardían los ojos se echaba colirio para que a William se le curara la conjuntivitis. Cuando se le reseca la garganta, tomaba agua para que a William se le quitara la sed (Salcedo, 2013: p. 99).

Es pues, esa “realidad descomunal” y “desaforada” que atribuye García Márquez¹⁰¹ a la cotidianidad latinoamericana lo que ambos cuentan. Es esa manera de inventar el universo a partir de cada hombre, de establecer un tiempo primigenio donde todo se crea al contarse. Si las narrativas de fin de milenio intentaron alejarse de esos estereotipos y volverse universales (según se aprecia en manifiestos literarios como el del Crack mexicano o el McOndo, de Alberto Fuguet y Sergio

¹⁰¹ Ver García Márquez (2014), La soledad de América Latina. En *Yo no vengo a decir un discurso*. México: DeBolsillo.

Gómez), la crónica de Salcedo Ramos regresa a esos imaginarios sociales sobre lo maravilloso, el mundo rural y lo mítico. Por ejemplo, en “La palabra de Juan Sierra”, este palabrero wayúu no es un habitante del siglo XXI, sino un hombre que se imagina recorriendo a caballo las playas de la Alta Guajira, recolectando perlas para vendérselas a “los barcos holandeses saqueadores” y haciendo habitables desiertos, “tras la pista de nuevos pozos de agua dulce, y luego instalando molinos de viento para abastecer a la gente y a los animales” (Salcedo, 2013: p. 31). Juan Sierra es otro José Arcadio Buendía que construye pueblos en un tiempo mítico, es el primer hombre y el último, quien al mismo tiempo es una idealización del nativo, pero también el bárbaro a los ojos occidentales, que en realidad es un sabio para su propio pueblo. La lucha entre la civilización y la barbarie están personificadas en su labor: debe defender a los nativos del “hombre civilizado” por medio de la palabra y contra del dardo envenenado de quienes no pertenecen a su etnia.

Respecto a otra de las celebridades colombianas de mayor arraigo en la cultura popular, Carlos Vives, su presencia es incidental y simbólica debido a que “El testamento del viejo Mile” rescata a Emiliano Zuleta, el cantautor de “La gota fría”, éxito musical que apuntaló la fama de Vives. Este retrato no sólo visualiza a un ídolo de la cultura popular, sino que deja de manifiesto aspectos naturalizados en este país sobre una cultura machista y el respeto por individuos que presumen su capacidad para la fiesta y para la conquista amorosa. Estas características las comparte también el perfil de Diomedes Díaz, en “La eterna parranda de Diomedes”. En estas crónicas, Salcedo construye prototipos heroicos cuya cualidad extraordinaria les permite estar por encima de las normas sociales y ser vistos como

entidades casi divinas.¹⁰² En tanto héroes son figuras aspiracionales que permiten a la sociedad (y al lector de los textos) identificarse e imaginarse a sí mismos en el lugar del otro, reconocerse en el otro. Diomedes Díaz y Emiliano Zuleta son los representantes de las fantasías del pueblo colombiano, para quien los personajes exitosos tienen el derecho a realizar cualquier cosa sin que tengan un castigo o un enjuiciamiento, así sea moral.

Diomedes Díaz es sospechoso de matar a su amante, de estar ligado con los paramilitares, lo “persigue” la justicia y aun así puede dar conciertos en diversas regiones, grabar discos y ser protegido por las mismas autoridades. Esto porque en Colombia existe la idea común de que ése es un país donde el dinero y el poder lo pueden todo¹⁰³ y donde la ley está por debajo de ellos. Muestra de esto es la consagración mercantil de figuras como el narcotraficante Pablo Escobar o el encumbramiento de Jhon Jairo Velásquez Vásquez, alias *Popeye*, su ex sicario, de quienes se han escrito libros, realizado teleseries y gracias a quienes existe una

¹⁰² Salcedo Ramos narra a través de palabras de un mismo campo semántico la manera como sus fanáticos glorifican a Diomedes Díaz: “Miles de hombres y mujeres que se habían cuadrado para bailar quedan de pronto petrificados, como si el canto fuera un *conjuro* que les arrebatara el movimiento. Y se dedican a observarlo nada más. Maravillados, sometidos. Entonces, lo que antes era puro disturbio de los sentidos, gozo en su estado más primitivo, se convierte en *culto pagano*. Los concurrentes ya no son simples *parroquianos* en busca de esparcimiento para amortiguar el cansancio o brindar por sus logros, sino *feligreses* que se postran ante su *Mesías*. A menudo, los fanáticos pasan de la *adoración* sosegada, contemplativa, a las *expresiones de idolatría* más delirantes: una chica se arranca el sostén y lo lanza con fuerza hacia la tarima. Otra se quita el calzón y lo hace girar, desafiante, en su dedo índice levantado como el asta de una bandera. Un muchacho descamisado alza un cartel que tiene escrita la siguiente frase: «eres lo máximo, *DIOSmedes*» (Salcedo, 2013: p. 123). El resaltado es nuestro.

¹⁰³ Un habitante de Buenos Aires, municipio de El Peñón, Bolívar, contó al periodista Santiago Wills, que en Colombia se podía hacer cualquier cosa anteponiendo el dinero: “Es que aquí en el país el soborno está sobre todas las cosas. El que tiene el capital soborna al congresista, al periodista, al policía, al que maneja la cárcel, a todo el mundo. Porque él ha aprendido que la plata es el ungüento que afloja toda tuerca, sin importar qué dura esté” (Wills, 2015: p. 365).

industria cultural y mercadológica que los retoma como héroes dignos a ser imitados.

Para los protagonistas de estos textos las mujeres tienen como función perpetuar la simiente patriarcal. Además, son agresivos con ellas y creen que éstas no tienen derecho a opinar o lo que digan no tiene importancia. Este rol que se les otorga a las mujeres no es mal visto por ellas, sino que lo asumen como una costumbre. En el texto de Zuleta, Salcedo lo resume de la siguiente manera: “Muchas mujeres, incluso, ven en el macho aventurero un símbolo de respetabilidad, un animal marrullero que por haber sido jugado en varias plazas les inspira tanto temor como atracción, y de contera les plantea el reto de ver si son capaces de amansarlo” (Salcedo, 2013: p. 52).

La actitud consciente de victimizar a la mujer también se ve en la crónica de Diomedes Díaz, donde el cantante se acuesta con “caseteras” (fanáticas que acuden a sus conciertos) y las embaraza sin tener el menor remordimiento. Además, es la madre del cantautor quien las critica y estigmatiza:

Las mujeres que se hacen embarazar de él no lucen bien haciendo el papel de víctimas, pues también son culpables de los problemas derivados de la francachela. Porque, dígame usted, ¿qué esperan esas mujeres de un músico bebedor y trotamundos que el jueves saborea un amorío en Santa María y el viernes otro en Montería, y que cada vez amanece entrepernado con una fulana distinta? Un músico que, además, es casado (Salcedo, 2013: p. 156).

Peter Wade, citado por Javier Pineda en *Masculinidades, género y desarrollo* (2003), señala que la masculinidad en las costas norte y occidental de Colombia se manifiesta de dos formas: los hombres como nómadas (lo que se relaciona con la imagen del hombre como mujeriego, conquistador, quien sostiene relaciones sexuales con diferentes mujeres, es parrandero, le gusta beber y el baile, “y está

siempre disponible para las fiestas y sus amigos, para pasar una noche entera bebiendo ron, escuchando música, bailando y contando cuentos” [Pineda, 2003: p. 24]) y como buen padre (que es proveedor y sustento económico de la familia); mientras que en las áreas urbanas colombianas, la masculinidad se definiría por los términos *quebrador* (conquistador y mujeriego) y *cumplidor* (buen trabajador, proveedor económico y padre cercano) (Pineda, 2003: p. 25). En este sentido, son la virilidad y su capacidad procreadora lo que da méritos a estos personajes. Estas actitudes son normalizadas y se convierten en anécdotas que reflejan cierta idiosincrasia, no sólo la personalidad de un sujeto.

Diomedes Díaz y Emiliano Zuleta se convierten en hombres exitosos a quienes les está permitido comportarse así con las mujeres, aprovecharse de su condición, porque es la misma sociedad la que no los condena, sino que los celebra. Esta característica habrá de filtrarse en otras crónicas donde el colombiano hace hincapié en la proliferación de hijos sin padres, de embarazos adolescentes y de mujeres que deben trabajar para beneficio de sus familias porque el hombre las ha abandonado o porque no se hace responsable del hogar. Lo mismo se presenta en poblaciones del interior colombiano que en la capital. Lo anterior es comprensible al saberse que de acuerdo con la Suprema Corte de Justicia de Colombia las relaciones extramatrimoniales no son un delito y están desestigmatizadas (Justicia, 2016). Es decir, estos comportamientos son incluso aceptados por la ley.

Estas características, como se ha señalado, dan cuenta de una idiosincrasia en donde al exitoso se le disculpan los fallos y las extravagancias. La falta de cuestionamiento se debe a que se ve en estos personajes a un ser superior o que brinda un beneficio; una divinidad a quien se le acepta porque da consuelo en la

tristeza (Zuleta es el cantante que alegra la fiesta) y en la cotidianidad (Díaz es el juglar de la “eterna parranda”). Estas figuras que comienzan como prototipos y terminan como antihéroes muestran lo que los hace diferentes del común de las personas, pero en su decadencia se igualan a una sociedad con los mismos defectos y traumas; repiten la idea de que el pobre que alcanza el éxito se viene abajo cuando enfrenta la corrupción, las drogas, el mal vivir (situaciones que producen el ocaso de los héroes). Al mismo tiempo que se venera a estas figuras públicas, se aprecia en ellos la humanidad que los asemeja con la cultura a la que pertenecen. Tal como asienta el periodista colombiano respecto a Díaz, pero que se puede generalizar con el otro ejemplo aquí planteado: “él no es génesis sino síntesis de una cultura” (2013: p. 129).

Asimismo, estas crónicas reflejan el atractivo por la fiesta. Es ahí donde el cuerpo de la mujer sigue siendo un objeto de deseo sin censura, donde se vive la nacionalidad. En Colombia las principales manifestaciones culturales son el Reinado de Belleza, el Carnaval de Barranquilla y el Festival Vallenato, que conoce más de 90% de la población encuestada (Rey, 2002: p. 36). No en balde la crónica “El llamado de la chirimía” reconoce que una de las razones por las que un paramilitar o guerrillero puede desertar de estos grupos armados es porque necesita “aproximarse de nuevo a las caderas de las mujeres. Viendo cómo las negras de esta danza menean sus espléndidos naligatorios, se entiende por qué hay gente que las considera más poderosas que todas las guerras juntas” (Salcedo, 2013: p. 336).

La fiesta es un espacio donde se vive el folclor colombiano del que se sienten tan orgullosos (Gutiérrez Giraldo, 2002: p. 122). Estas tendencias, por lo que se considera la cultura nacional y que se hicieron visibles a partir de la encuesta de

2002 antes referida, son retratadas justo en la obra de Salcedo. Ello es un indicativo del atractivo de este trabajo en tanto bien de consumo cultural o lo que a nivel masivo se considera cultura. Y más allá, explica esta tendencia al hedonismo, lo popular y el erotismo en la posmodernidad, de las estéticas del entretenimiento, de acuerdo con Rincón (2006).

Otro de los temas en estas crónicas tiene que ver con la violencia. En primera instancia dividida por región (rural/ciudad), pero también por su experiencia subjetiva. Es decir, la guerrilla, los paramilitares y el narcotráfico la ejercen en un ambiente rural, donde no existe una intromisión de parte de las instituciones legítimas del Estado; mientras que en las urbes se practica la violencia en forma de discriminación, de invisibilización, de incapacidad de actuar ante un secuestro.

Si ya en 1967 Camilo Torres había explicado cómo la violencia había ocasionado cambios en el sector rural (solidaridad de grupo, exclusión por parte de quienes no se veían afectados, desplazamientos territoriales) (en Moncayo, 2015), en la época en que Salcedo Ramos ubica sus crónicas aún es visible la diferencia entre la Colombia urbana con acceso a servicios de justicia y la Colombia rural, apartada de la modernidad y con altos índices de rezagos tanto en lo social, en lo económico y en la presencia del Estado. En estos textos se aprecia una vida rural regulada por los grupos armados, y donde la única oportunidad de movilidad social y política depende de integrarse a sus filas. Es así como la juventud se une a estos grupos pues a falta de un trabajo, con la guerrilla o con los paramilitares obtienen un sueldo (véase “Enemigos de sangre”), es ahí donde pueden comer diariamente (“El enfermero de los secuestrados”) y es dentro de estos clanes donde se puede obtener poder y ejercerlo sobre el otro. De forma irónica, al integrarse al ejército

nacional se obtienen los mismos “beneficios”, por lo que la población parece hallar en la guerra una forma de integrarse a la economía.

En el trabajo de Salcedo Ramos la experiencia de un país que ha vivido muchas décadas de la mano de este tipo de guerra adquiere una significación al enfocarse en personas y no en estadísticas, al dar cuenta del significado de los números y de plantear dilemas éticos entre la población rural, quien puede ser masacrada lo mismo por cooperar que por no hacerlo con cualquiera de estas tres entidades armadas. Pero no sólo eso, el colombiano utiliza su participación en las narraciones (el punto de vista subjetivo) para responsabilizarse por estos hechos que sólo hacen visibles a las víctimas una vez que se vuelven noticia, para reflexionar sobre la manera en que se ha convertido en algo “común” una masacre. Al hacerlo provoca que el lector sea empático con esta situación y también recapacite en torno a este problema: “[...] los colombianos hemos ido perdiendo la facultad de sorprendernos frente a la violencia. [...] solo seguimos con interés los actos extremos, sobre todo cuando presentan un ángulo folletinesco de la realidad o cuando comprometen la vida de mucha gente, pues creemos que quince cadáveres son más perturbadores que tres y menos perturbadores que veinticinco. Lo demás nos produce apatía” (Salcedo, 2013: pp. 358-359). Nuestro autor es y hace partícipe al lector de esta tragedia y de la responsabilidad que tiene al no ver lo que sucede fuera de su entorno. Así, en “El pueblo que sobrevivió a una masacre amenizada con gaitas” reflexiona: “Y me digo que los paramilitares y guerrilleros, pese a que son un par de manadas de asesinos, no son los únicos que han

atropellado a esta pobre gente” (Salcedo, 2013: p. 312).¹⁰⁴ Es decir, el fenómeno de la guerra no pretende demostrar sólo al enemigo como el salvaje que desangra a un país, no son textos que muestren la brutalidad con tal de registrar una realidad social, no es el cronista un simple testigo que se vale de los testimonios de otros para juzgar lo que sucede (al estilo de *País de plomo*, de Juanita León), más bien estos textos son herederos de las crónicas de Germán Santamaría que buscaban fomentar la conciencia nacional a través de sus narraciones.

La guerra y sus consecuencias son un indicativo de un país que se ha formado a través de las balas y las luchas internas, donde aún hoy los grupos al margen de la ley son los encargados de administrar la seguridad y la “justicia”, como señala Claudia López en *¡Adiós a las FARC! ¿Y ahora qué? Construir ciudadanía, Estado y mercado para unir las tres Colombias* (2016: p. 41). Destaca en este aspecto, que en los relatos de nuestro autor no abunde el morbo por la sangre o lo brutal, que no sea un “periodismo vampiro” como lo llama Omar Rincón, sino que sólo en pocos casos describa de forma precisa los hechos atroces como una forma de mostrar su bestialidad, pero sin regodearse en estas narraciones, recurriendo a síntesis que permiten comprender el horror. Asimismo, a diferencia de una gran parte de la producción literaria que ha tomado la violencia como tema, Salcedo no se enfoca en denunciar la impunidad ni en crear un mundo del narcotráfico habitado por estereotipos de dicho campo (Fanta, 2015), sino en el abandono por parte de la sociedad y el Estado centralista que los ha dejado sin protección.

¹⁰⁴ El grupo Memoria Histórica documentó 2 505 masacres, entre 1982 y 2007, que dejaron casi 15 mil víctimas: “Colombia ha vivido no solo una guerra de combates, sino también una guerra de masacres. Sin embargo, la respuesta de la sociedad no ha sido el estupor o el rechazo, sino la rutinización y el olvido” (Sánchez G., 2011: p. 15).

Aunado a lo anterior, se presenta de manera recurrente la idea de que muchos de los problemas que genera este fenómeno en el medio rural se deben a la falta de educación formal. Esto parece una preocupación social en un país donde el promedio de años de estudio en habitantes mayores de 15 años es de 7.6 años, es decir, sólo la educación básica (López, 2016). Si a eso se agrega que en el medio rural hay una escasez de planteles educativos y que muchos de los niños se ven obligados a abandonar sus estudios porque tienen la necesidad de trabajar, se puede entender la presencia constante de esta problemática en las crónicas de nuestro autor.

En “Memorias del último valiente. La historia del Rocky Valdez”, el boxeador no triunfa a nivel internacional porque no comprende el idioma que hablan en Nueva York, él, “un tipo que escasamente sabía deletrear el español” (Salcedo, 2013: p. 24). Emiliano Zuleta practica durante tres días la firma con que signará el acta de matrimonio, pues no deseaba “pasar por la vergüenza de que le dijeran que había conseguido mujer sin saber leer ni escribir. El lápiz con el que garabateó su nombre fue el primero que vio en su vida” (Salcedo, 2013: 50). Víctor Regino, un boxeador quien sabe que perderá su siguiente pelea, lo hace para pagar la pensión del colegio de su hija y así evitar que ella “coja marido antes de tiempo” o “se quede bruta” como él. Este mismo personaje recuerda que su padre murió porque no sabía leer y confundió un pesticida con una pócima para la tos. Gitanillo de América, un torero colombiano, lamenta su suerte y su profesión, pero lo achaca a “no haber estudiado”. Manuel Ceballos, un hombre que sufrió una amputación por el estallido de una mina antipersonal, se abochorna cuando se evidencia que no sabe leer.

Asimismo, la educación puede provocar que un joven no se convierta en guerrillero o cambie su destino. En “Enemigos de sangre” se retoma la declaración del profesor Roberto Carlos Rivera, quien: “considera que existe una relación directamente proporcional entre la falta de educación de estos excombatientes y el hecho de que hubiesen elegido ser mercenarios. Una buena instrucción les habría bastado para comprender, por ejemplo, que la guerra no les deparaba ningún futuro provechoso” (Salcedo, 2013: p. 281). A su vez, en “Viaje a la despensa del fútbol colombiano” se asegura que como sólo 30 por ciento de los muchachos de Tumaco disponen de los recursos económicos para cursar una carrera, el resto “se quedan vagando por las calles, o lanzando su caña de pescar, o convirtiéndose en padres precoces” (Salcedo, 2013: p. 341). Los habitantes de Palenque consideran que la educación será la que les permita progresar como comunidad, por eso reclaman que en los tres colegios del lugar las sillas sean insuficientes y que en el bachillerato sólo haya nueve computadoras para los 330 alumnos: “Vendiendo cocadas, como las abuelas, apenas se llega hasta las playas de Cartagena. Estudiando se avanza mucho más en el camino” (Salcedo, 2013: p. 350).

Esta forma de percibir la educación plantea la idea de que ésta es “una condición necesaria y suficiente para obtener los niveles de participación social, económica y política propios de una organización social democrática y homogénea”, como refieren Rodrigo Parra y Leonor Zubieta, en “Escuela, marginalidad y contextos sociales en Colombia” (1982). Además, hace creer que el hecho de acudir a una escuela evitará la marginación en la que viven los protagonistas de las crónicas.

Esta marginación también se hace evidente cuando Salcedo Ramos narra la violencia citadina. Respecto a ésta se cuestiona cómo la cotidianidad impide notar el horror de un cuerpo hallado en medio de una carretera, la normalidad con que debe tomarse un secuestro exprés, pero sobre todo que es resultado de la casualidad. Si en el medio rural la violencia es producto de las condiciones sociales, cuando se vive en la capital del país, este fenómeno es consecuencia de la corrupción, del narcotráfico que infesta las calles por medio de sicarios, de la falta del ejercicio de la ley y, sobre todo, de la falta de penalización del crimen. Pero también se refleja como un impulso social donde la violencia es el ejercicio de poder sobre el que se cree indefenso: la mujer, los homosexuales, los transexuales, los enanos, los pobres, los indígenas... A todos ellos, en cualquier ciudad colombiana, se les excluye simplemente por su condición. La violencia contra estos seres no sólo se da de forma diaria, sino que se hace evidente incluso cuando son violentados. Los homosexuales son torturados antes de asesinarlos y las mujeres son objeto de una saña mayor por su género. Andrés Santamaría, Defensor del Pueblo en el Valle del Cauca, resume esta problemática en el texto “El fútbol de las Regias”: “el problema de fondo es la intransigencia típica de los colombianos, que nos hace percibir al diferente como un transgresor que debe ser borrado de la faz de la tierra. Por eso vivimos de conflicto en conflicto” (Salcedo, 2013: p. 199).

Las temáticas de estas crónicas no sólo apuntan al exotismo y a la marginalidad de una realidad, sino que permiten vislumbrar las ideas, simbolismos e imaginarios que encierra el título de la obra: *La eterna parranda* como síntesis de una cultura “fundamentada en la riqueza oral y en la contemplación romántica [en un sentido irónico] del Universo” (Salcedo, 2031: p. 129) y la crónica “La eterna

parranda de Diomedes” como el texto donde confluyen todos estos tópicos. Pero también estos temas y sus simbolismos son posibles responsables del auge editorial/comercial de la obra de Alberto Salcedo Ramos. ¿Cuál es la Colombia que retratan sus textos? ¿Quiénes son los personajes a quienes perfila? ¿Qué tanto sus temáticas pueden hablar de una realidad? ¿Descubren o reafirman conceptos y estereotipos?

Edward Said (2003) advierte sobre el riesgo de intentar comprender la realidad a partir de lo que dice un libro. Apunta que, a pesar de que algunas características de lo escrito puedan asemejarse con lo que ocurre en el mundo real, el texto sólo es una proyección que permite describir, manejar, capturar o alterar lo que se presencia, pero no retratarlo. White (1992) añade que toda forma discursiva no es neutra y por lo tanto no es posible utilizarla para representar acontecimientos reales. En este sentido, acota que la selección del conjunto de acontecimientos que se incluyen o se dejan fuera construye una noción de realidad subjetiva e incompleta.

Siguiendo esta lógica, las crónicas de Alberto Salcedo Ramos permiten establecer dos lecturas paralelas: si bien estos trabajos evidencian a seres marginales o exóticos, como apuntan Carrión (2012) y Jaramillo (2012), también existen constantes temáticas que posibilitan entender la forma como nuestro autor ve a su país y quiere exponerlo.

Rojas Mix (2006: p. 51) es enfático al señalar que el imaginario “percibe los aspectos centrales y capitales de la vida cultural de determinadas épocas, con sus símbolos, sus íconos y sus emblemas”. Esto lo hace no sólo al concentrarse en lo que manifiesta la alta cultura, sino también a través de los códigos de lo cotidiano o

de la cultura popular. En este sentido el tratamiento de las temáticas nacionales que tienen que ver con la cultura popular también posibilitan que las crónicas incluidas en este libro de Salcedo Ramos sean vendidas como un producto cultural colombiano, y a él le brinda un capital simbólico que lo engrandece en tanto referente de una cultura.

Justo al explotar los imaginarios en su obra, Salcedo Ramos adquiere un estatus como promotor de “lo colombiano”, entendiendo por esto último las características que hacen sentir a un colombiano integrante de un país y representado por algunas manifestaciones culturales propias de una región, según lo apuntado por la Encuesta Nacional de Cultura antes referida. Para demostrar lo anterior describiremos algunas transformaciones materiales por las que ha pasado nuestro corpus, algunos de los paratextos (Genette, 1989) que al ser percibidos por el lector influyen en su recepción de la imagen de Salcedo Ramos, lo que simboliza y su importancia en tanto autor.

La eterna parranda... cuenta con tres ediciones: Aguilar Colombia (2011),¹⁰⁵ Punto de lectura Colombia (2013) y DeBolsillo Colombia (2015, y reimpresso en 2017 y 2018). En el paso de una edición a otra se muestra una intención editorial que destaca primero la calidad como periodista de Salcedo Ramos, pero después ya lo considera simplemente un autor. Lo anterior se puede apreciar en el diseño de las portadas y el contenido de la contraportada de las distintas ediciones de este libro. Debido a que la imagen de portada de un libro tiene un objetivo publicitario,

¹⁰⁵ Con dos reimpressiones para 2012.

retomamos Retórica de la Imagen, de Barthes (1970), para describir los elementos que dichos paratextos buscan enfatizar.

Las portadas en Aguilar y Punto de lectura son muy similares en su conformación tipográfica: cintillos que destacan el título y el nombre del autor. Estas portadas están ilustradas por una foto en blanco y negro de un músico folclórico colombiano (Pedro Arroyo) que remite a la idea de “la eterna parranda” a la que alude el título. Camilo Rozo, el autor de la fotografía, apunta que la imagen le fue comisionada por la editorial Aguilar con algunas características en particular para que se pareciera a las de la Colección Crónica: “una imagen vertical en blanco y negro, que soportara una franja sencilla de color y texto, sin que se perdiera su mensaje y valor fotográfico” (Roza, 2012). Aunque en un principio descartó incluir imágenes asociadas a la “parranda vallenata”, Salcedo Ramos le comentó que prefería algo que sí hiciera referencia a ella.

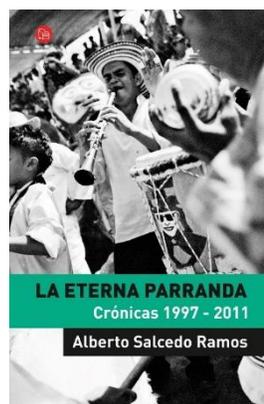
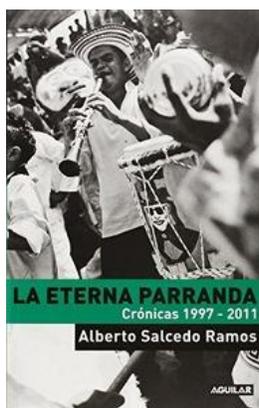


Imagen 1. Edición Aguilar, 2011

Fuente: megustaleer.cl, <https://goo.gl/images/hZNFgC>.

Imagen 2. Edición Punto de lectura, 2013

Fuente: triunfo-arciniegas.blogspot.com, <https://goo.gl/images/RvThu5>.

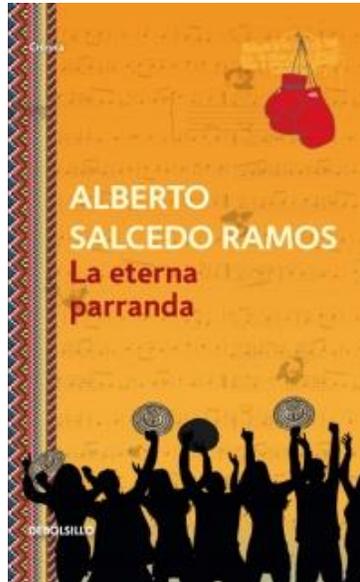


Imagen 3. Edición Debolsillo, 2015
Fuente: megustaleer.com.co, <https://goo.gl/images/2Avf3G>.

Sin embargo, en la edición Debolsillo, la portada está constituida por nueve elementos que recontextualizan la obra: (1) el fondo es color amarillo y está intervenido por (2) pentagramas musicales; (3) en el extremo izquierdo aparece un tejido artesanal mapuche con algunos vivos azules que sirve como margen del libro; (4) en la esquina superior derecha aparecen unos guantes de box rojos y (5) en la parte inferior siete siluetas de hombres y mujeres que agitan sombreros vueltiaos, típicos del país sudamericano, y que al carecer de personalidad (al no ser fotos de individuos identificables) puede representar a nadie y a todos (quizás a cualquier lector). Estos elementos refieren por sus tonalidades (amarillo, rojo y azul) a la bandera colombiana. Los cuatro elementos restantes son textos: (6) el nombre del autor, en mayúsculas y en la tipografía de mayor tamaño de la portada; (7) seguido del título que sólo se asienta como “La eterna parranda”; (8) en la esquina superior

izquierda se establece que pertenece a la colección “Crónica”¹⁰⁶ y (9) en la esquina inferior izquierda se encuentra el logo de la editorial.

Es decir, en cuanto a la propuesta tipográfica y de portada, en esta edición el autor es lo más importante del libro, y su contenido es un simbolismo sobre lo colombiano (o el estereotipo turístico de lo colombiano):¹⁰⁷ la fiesta, representada por la música y la festividad en la aparente celebración de las siluetas, así como el folclor y el boxeo (el deporte), todos ellos elementos destacados en la Encuesta Nacional de Cultura 2002 y que pretenden condicionar la recepción del lector en cuanto al contenido del ejemplar (Barthes, 1970: p. 6) e indicarle el tipo de lectura folclórica que debe hacer de los textos ahí expuestos. Esta edición, cuya venta está restringida a Colombia, apela a un lector nacional que posea el conocimiento necesario para leer los significados de esa representación icónica, el mensaje “simbólico” que representa dicha portada.

¹⁰⁶ Al respecto, cabe señalar que la edición de Aguilar no registra a qué colección pertenece, mientras que la de Punto de lectura lo ubica en Ensayo.

¹⁰⁷ Rojas Mix señala precisamente que el imaginario en el mundo actual tiende a velar la realidad con el misterio, con el objetivo de simplificarla, pero al mismo tiempo la mitifica al proyectar en ella las aspiraciones y tendencias de la comunidad en un periodo histórico determinado. Es decir, a pesar de intentar ver más allá, sólo nos engañamos y observamos en este imaginario (en estas crónicas) lo que queremos. La visión del otro (en tanto percepción personal) es resultado de “los prejuicios y estereotipos sobre el otro”: “El viaje turístico es un ejemplo inmejorable, en particular a ‘países exóticos’: cuando viajamos, lo que vamos a buscar no es ni Moscú ni la India ni China ni Argentina ni Brasil, sino una visión de Moscú, de la India, de China o de Brasil y Argentina. Una visión que ya tengo y a la que me atengo totalmente” (2006: p. 32).

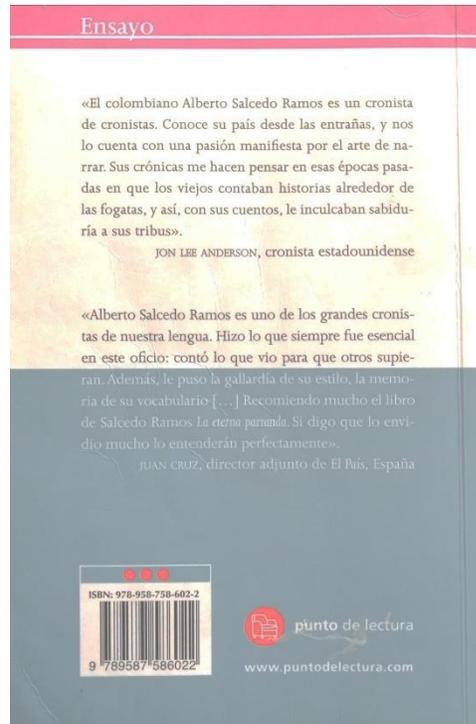


Imagen 4. Edición Aguilar, 2011
 Fuente: amazon.es, <https://amzn.to/3bMTkyK>.
 Imagen 5. Edición Punto de lectura, 2013
 Fuente: fotografía propia.

Por otra parte, en las contraportadas también se notan cambios. En la edición de Aguilar se incluye la opinión favorable sobre Salcedo Ramos escrita por el cronista Jon Lee Anderson (uno de los periodistas más reconocidos a nivel mundial); el elogio de Ignacio Ruiz Quintano, columnista del periódico *ABC* de España, y la declaración de Juan Gossaín, escritor y periodista colombiano de renombre quien señala que Salcedo “cumple con el único deber verdadero al que se obliga un escritor: contar el cuento bien contado”. En tanto, en la edición de Punto de lectura se mantiene el comentario de Jon Lee Anderson, y la recomendación hecha por Juan Cruz, director del periódico *El País*, reemplaza a las otras dos (“Alberto Salcedo Ramos es uno de los grandes cronistas de nuestra lengua. Hizo lo que

siempre fue esencial en este oficio: contó lo que vio para que otros supieran. Además, le puso la gallardía de su estilo”).



Imagen 6. Edición Debolsillo, 2015
Fuente: Facebook del autor, <https://n9.cl/4s74>.

Por último, la edición de Debolsillo mantiene el texto de Jon Lee Anderson, pero incluye una sinopsis del contenido del libro y agrega una pequeña reseña sobre el autor. Ambos paratextos apelan directamente a lo que se busca que el lector halle en el ejemplar. La sinopsis refuerza las ideas planteadas en la portada: “Personajes irrepitibles que nacen en territorio colombiano como el boxeador Rocky Valdez; William Pérez, conocido como el enfermero de los secuestrados o el gran juglar de juglares Diomedes Díaz. Bufones o perdedores de nuestra realidad, que se encuentran a lo largo y ancho de nuestra geografía”.

Como señala Rojas Mix, existe una seducción al lector en tanto que el “operador” (el editor en nuestro caso) conoce el valor completo de las imágenes y los términos que utiliza. En este sentido, las imágenes no son sólo visuales, sino también las que se remiten por medio del discurso. “La seducción no se basa tanto en argumentos, cuanto en imágenes que componen el ícono, y en la función sucedánea que ellas pueden desempeñar” (Rojas, 2006: p. 38). Los nombres que aparecen en la sinopsis son icónicos en el contexto colombiano y por eso su mera enunciación basta. Sin embargo, el mensaje se refuerza en la contraportada: “Son 27 retratos de Colombia y sus personajes, impregnados tanto de trópico y alegría, como de dolor y muerte”. Por su parte, la reseña del autor refuerza su consagración dentro del periodismo narrativo latinoamericano y aporta prestigio al señalar los diversos países donde se han publicados sus crónicas y los idiomas a que ha sido traducido su trabajo, así como los diversos galardones que ha obtenido. Es decir, se le presenta como un autor con reconocimiento internacional, pero además se hace hincapié en que más allá de un cronista es un narrador casi mítico que descubre el mundo a sus oyentes, un hechicero: “Sus crónicas me hacen pensar en esas épocas pasadas en que los viejos contaban historias alrededor de las fogatas y así, con sus cuentos, le inculcaban sabiduría a sus tribus”, según refiere Jon Lee Anderson. Por eso también las personas que aparecen en la portada son siluetas, sombras de oyentes que celebran las historias narradas por ese “cronista de cronistas”. Y es justo esta imagen la que parece concentrar el imaginario que se despliega alrededor del autor: un hombre sabio que cuenta las historias de sus antepasados y que hechiza con sus palabras: “Una mirada tan contradictoria y

visceral como el país mismo, y a la vez deliciosa de leer, e imposible de abandonar una vez se abordan sus páginas”, según apunta la sinopsis de contraportada.

Ahora bien, la conjunción de estos paratextos en esta edición, con un fin publicitario, en donde se enaltece la figura y obra de Salcedo Ramos no representa la cumbre o la consagración del colombiano en tanto autor (los libros de todos los autores publicados en este sello tienen un diseño y características semejantes), sino que es resultado de la celebridad que ha adquirido y que es palpable en la sola edición en este sello. La publicación, en este sentido, no es la meta de la consagración, sino que es producto de ésta.

Este ejemplar publicado en Aguilar estaba dirigido a un público amplio, con interés por temas actuales, coyunturales, según señala la propia editorial;¹⁰⁸ pero al editarse en Punto de lectura el público objetivo se amplía gracias al diseño y costo de los ejemplares, así como a su amplia distribución.¹⁰⁹ Algo similar ocurre con la publicación en DeBolsillo, sólo que tiene el añadido del prestigio de este sello “[...] en el que los lectores y lectoras podrán encontrar [a] los autores más relevantes del pasado y del presente dirigiéndose a ellos desde todos los ámbitos y géneros literarios”, según asevera la propia editorial.¹¹⁰ Los dichos por las propias casas

¹⁰⁸ “Todos los títulos que forman parte del catálogo editorial han sido seleccionados a partir de dos criterios fundamentales: el interés del asunto tratado y la calidad del autor. Todos ellos se dirigen al ‘gran público’ y, dentro de éste, más específicamente a los lectores de perfil cultural medio y medio alto. Los autores de Aguilar proceden de todos los ámbitos de la actividad profesional. Comparten algunas características, como las de ser relevantes en sus especialidades y gozar de un buen perfil mediático. Sólo en raras ocasiones se recurre a las traducciones”, recuperado de <https://www.megustaleer.com/editoriales/aguilar/AG/>.

¹⁰⁹ De acuerdo con la página web de dicha editorial, en Punto de lectura, buscan contribuir a la “socialización del libro y al incremento del hábito de lectura con volúmenes de calidad, atractivos y rigurosos. [...] Nuestras colecciones tienen como características principales sus buenas traducciones, su estupenda legibilidad, sus atractivos y modernos diseños de cubierta y su precio asequible a todos los bolsillos”. Recuperado de <https://www.megustaleer.com/editoriales/punto-de-lectura/PL>.

¹¹⁰ Recuperado de <https://www.megustaleer.com/editoriales/debolsillo/NB/>.

editoras son relevantes sólo en el sentido de que ése es el imaginario que crean en sus lectores.

La selección de un autor al momento de leerlo/comprarlo por el hecho de quién lo edita es parte del prestigio que un sello añade a éste.¹¹¹ Así, la edición del colombiano en este sello le brinda un prestigio más allá del contenido del libro o de los paratextos que se han añadido, lo que le permite situarse en un lugar privilegiado en el campo al que pertenece, pues fue el primer colombiano en pertenecer a la colección “Crónica” de DeBolsillo.¹¹²

La descripción de estos paratextos en las diversas ediciones de este libro de Salcedo Ramos da cuenta de su celebridad y de su importancia en los campos que se desempeña dentro de Colombia. Además, revelan la importancia que tiene en tanto autor, es decir, el peso de su nombre en la actualidad. De acuerdo con esta última edición, Alberto Salcedo Ramos ha adquirido un capital simbólico, ha añadido autoridad a su nombre y ha conseguido que una temática, que en principio se puede considerar como una reiteración temática en su obra, vaya a otros campos de su

¹¹¹ Véase el caso de Bourdieu en Éditions de Minuit y en Editions du Seuil, en Sapiro (2017).

¹¹² Esta colección no está contemplada entre las principales del sello DeBolsillo, integradas por “Best Seller”, “Clave”, “Ensayo”, “Contemporánea” y “Cisne”. En este sentido resulta complicado establecer la valoración precisa de esta colección dentro del campo literario o editorial latinoamericano. Aunado a ello, DeBolsillo ha editado diversos libros con temáticas similares, pero en las colecciones “Crónicas y testimonios”, “Biografías” e “Investigaciones periodísticas”, sin embargo, de acuerdo con los catálogos consultables en las diversas páginas web del grupo Random House Mondadori (al que pertenece DeBolsillo), ellos no poseen el distintivo textual “Crónica” en su portada. En este sentido, en una revisión de los catálogos de países latinoamericanos sólo se pudo identificar a dos autores que pertenecen a esta colección: Alberto Salcedo Ramos, con *La eterna parranda*, publicado en 2015 (es necesario destacar el año en este punto) y al también colombiano Alfredo Molano (1944-2019), con reediciones de su obra, la cual fue galardonada en 2016 con el premio “Vida y obra de un periodista” otorgado por el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar. En este sentido, y debido al renombre de Molano, es comprensible la publicación de ocho títulos en esta colección en sólo dos años: *Del llano llano* (2016), *Desterrados* (2016), *Agua arriba* (2017), *Ahí les dejo esos fierros* (2017), *Del otro lado* (2017), *Trochas y fusiles* (2017), *Rebusque Mayor* (2017) y *Los años del tropel* (2017). ¿La colección “Crónica” es sólo parte de DeBolsillo Colombia o hasta el momento sólo se ha editado en ella a estos dos autores? Debido a que este punto no incide directamente en nuestra investigación, sólo llamamos la atención en él, pero no profundizaremos al respecto.

labor y sea asociada a su persona: lo colombiano. Retomando a Sapiro, él en tanto autor “no obtiene su poder ni de la tradición, ni de la legalidad, sino tan sólo del carisma [desde el punto de vista weberiano] que ejercen como autores sobre un público de lectores con cuyas expectativas coinciden” (2017: p. 70). Estas expectativas nacen, en principio, de las temáticas de las crónicas de Salcedo Ramos, pues el lector refuerza el imaginario que tiene de “lo colombiano”, pero también se nutren de ese “manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza” que refería García Márquez (2014: p. 25), y que continúan “el sagrado código del realismo mágico” que pedía un editor estadounidense a la literatura latinoamericana según cuentan Fuguet y Gómez (1996).

El propio Salcedo Ramos, como autor, se empeña en recordárnoslo. Quizá por eso mismo su figura está atada a su país de origen. Este fenómeno no se observa en Juan Villoro, en Martín Caparrós o Leila Guerriero, por mencionar a tres cronistas contemporáneos al colombiano. El primero ha ligado su imagen al fútbol (dos de sus libros tratan justo sobre este tema), Caparrós es un reportero que recorre el mundo y hace anotaciones para contarlo (de ahí que su antología personal, *Lacrónica*, esté ilustrada por una libreta *moleskine* y una pluma), mientras que las dos antologías de Leila Guerriero remiten a la caracterización de la crónica: *Frutos extraños* muestra la mitad de una naranja unida con seguros a la mitad de una manzana (en referencia a la hibridación del género periodístico), mientras que en *Plano americano* aparece una foto de la cronista (en la edición de la Universidad Diego Portales) o la pintura de un sillón en una habitación que conduce a un espacio por explorar (ese lugar interior que muestra cada uno de los perfiles que contiene el libro), en la edición de Anagrama.

Alberto Salcedo Ramos remite a lo colombiano exótico porque sus crónicas transmiten un sentir de época y de un espacio determinado. También lo hace porque su país cuenta con una gran tradición en cuanto a crónica que él recupera de forma constante (en especial la relacionada con Gabriel García Márquez). Y además lo hace porque es una manera de mostrarse no sólo como un reportero o cronista, sino como un personaje público informado que está al tanto de lo que acontece en su entorno y puede interpretarlo. En todo esto han tenido que ver las temáticas de sus textos, pero también la manera en cómo han sido recibidos y promocionados.

Esta regionalización y su éxito nacional sin duda están relacionados con lo aquí expuesto. Sin embargo, es necesario también explorar en un futuro su relación con la complejidad del mercado editorial colombiano (endogámico y sin interés por expandirse),¹¹³ lo que ha provocado que, de los cronistas antes mencionados y a pesar del capital simbólico que posee, Alberto Salcedo Ramos sea el único que no cuente con un libro editado por una editorial trasnacional con distribución continental.

3.2 El relato como reflejo del narrador

La crónica es un tipo de discurso que se ha estudiado a partir de su caracterología genérica. Debido a lo anterior, su análisis ha sido muy variable y desde puntos tan distintos que se ha incurrido en contemplarla como textos híbridos cuyas

¹¹³ Dicha temática no la abordaremos en este trabajo. Para conocer más al respecto véase Juan Gustavo Cobo Borda (2000), "Historia de la industria editorial colombiana"; Vanina Papalini (2011), "Literatura masiva, las marcas de la mundialización en las culturas nacionales"; J. Noé Herrera (1994), "El mercado del libro literario en Colombia", y Jorge Herralde (2009), *El optimismo de la voluntad. Experiencias editoriales en América Latina*.

particularidades son tantas que en realidad ha terminado por ser una generalización en la que se destacan, de forma constante, sólo algunos puntos: su comunión con la literatura, ser un contra discurso y ser testimonio de voces que antes eran silenciadas. Como apunta Alicia Montes: se han “naturalizado y esencializado las características del género” sin someterlo a un cuestionamiento teórico y sin “poner en diálogo esas características con la tensión literatura/periodismo, y la política que ese *entrelugar* implica”¹¹⁴ (2014: p. 11). Consideramos que este tipo de análisis se debe a la insistencia en analizar una categorización genérica dado que ella es la que hace posible un horizonte de lectura (y un público objetivo) de la crónica, pero quedarse en ese nivel sólo implica introducirla en dos mundos con especificidades particulares: el periodismo y la literatura, sin que se refiera el tipo de discurso que utiliza. Señalar, por ejemplo, que la crónica recurre a “herramientas literarias” para caracterizarla da pie a una simplificación que permite aprehender dicha sentencia, pero también termina por asentar creencias muy difundidas y generalizadas que impiden cuestionar no la veracidad de dichas afirmaciones, sino la profundidad de éstas. Cuando Juan Villoro estableció que la crónica era un “género híbrido” considerado el “ornitorrinco de la prosa” generó una conceptualización de fácil acceso y comprensión para cualquier lector, y en lugar de cuestionarse dicha primicia, se repitió hasta que se convirtió en una verdad. Así, cada que se pretende establecer la relación de la crónica (como género periodístico) con la literatura se acude a dicho concepto:

De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el

¹¹⁴ Resaltado en el original.

sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la «voz de proscenio», como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. El catálogo de influencias *puede extenderse y precisarse hasta competir con el infinito* (2012: pp. 578-579).¹¹⁵

Si bien se ha complejizado dicho concepto, los estudiosos (Montes, 2014; Poblete, 2020; Sefchovich, 2017, por mencionar algunos) han optado por desviarse de él y establecer una descripción del género por el lugar desde donde narra el cronista.

Al establecer que la crónica es un producto cultural e histórico que está determinado por estas cualidades, se le ha explorado de forma paralela a los textos de los autores que permiten una elaboración teórica y se han reafirmado o generado especificidades que se agregan a ese “infinito” característico de la crónica. Si la crónica es un género híbrido, ¿vale entonces la pena profundizar en la forma cómo narra? ¿Es conveniente hacerlo cuando cada autor o cronista plantea excepciones a la regla o inclusiones a las generalizaciones? ¿Es siquiera posible intentar una definición del modo de contar de la crónica? Cuando Salcedo Ramos la concibe como “el rostro humano de la noticia” en donde el autor tiene “licencia para sumergirse a fondo en la realidad y en el alma de la gente” (2011a: p. 1) ¿la caracteriza mejor?

Si a lo anterior se añade lo complejo del término *crónica* por sus diversos significados por los que ha transitado, ¿cómo hacerlo? De principio, profundizando

¹¹⁵ Resaltado nuestro.

en los conceptos que se han repetido e intentando comprobar su certeza. Es decir, no hay autor que no reconozca el vínculo entre literatura y crónica, pero más allá de mencionar tropos o figuras retóricas utilizadas por los diversos autores, qué modo de literaturizar el periodismo se ejerce en la crónica. Nosotros apuntamos que la narrativización del discurso es lo que provee sus especificidades a la crónica (en tanto discurso, no como género) y que a partir de esto es que las características que se le imputan (ya sea desde la teoría, desde la comunicación o desde los propios creadores) inciden y confirman dichas simplificaciones. Es decir, no acudimos a particularidades de cada género literario presentes en las crónicas, sino que vamos al nivel del discurso para intentar explicar cuál es el nivel intrínseco a la crónica de Alberto Salcedo Ramos.

En este punto, conviene especificar que, aunque nos referimos a “la crónica de Alberto Salcedo Ramos”, no todas las que incluye nuestro corpus son modélicas de lo que intentamos definir. Por lo anterior, en este análisis se recurre a una crónica que podría servir como modelo de un relato bien logrado. Lo anterior lo definimos a partir de que permite una “referencialidad secundaria” (en el sentido que lo utiliza Paul Ricoeur: como la doble naturaleza de un acto simbólico que le permite expresar una cosa literalmente y otra figurativamente). Este punto es fundamental, pues para profundizar en la narrativización del discurso de la crónica acudimos a Hayden White (1992) y su lectura, sobre todo, de “Narrative Time” de Ricoeur. El propio White llama la atención en que, aunque los periodistas cuentan relatos, éstos no deben confundirse con las narrativas históricas al intentar hallar un símil, pues los relatos periodísticos carecen de la referencialidad secundaria antes mencionada: “Sin este particular referente secundario, el relato periodístico, por interesante,

capcioso, informativo e incluso explicativo que sea, permanece anclado en los límites de la «crónica» [histórica]” (1992: p. 182). Nuestra apuesta es que justo esa referencialidad secundaria es lo que destaca las crónicas de nuestro autor.

3.2.1 La crónica como discurso narrativo

Al analizar al narrador de un texto (¿podría agregarse al de la crónica?), Walter Benjamin (2009 [1936]) atribuye a éste la capacidad de “contar algo”, ya sea porque lo ha visto y aprehendido en un viaje o porque, quedándose en su tierra, es capaz de transmitir sus tradiciones e historias. La narración surgida de este narrador, además, queda marcada por él como las huellas “del alfarero a la superficie de su vasija de barro” (2009: p. 40). Es decir, quien enuncia particulariza a partir de su experiencia. ¿Cómo lo consigue? En su modo de obtener de la vida los hechos precisos que puedan vincularse entre sí y permitir que un relato progrese en forma de trama (Ricoeur, 1999: p. 220).¹¹⁶ Aquello que da coherencia a la historia son estas partes que en sí mismas son símbolo de algo mayor. Sin embargo, este simbolismo no se genera por el contenido de la narración, sino por la forma como se enuncia y que convierte a los acontecimientos narrados en un “acto socialmente simbólico” (White, 1992: pp. 156-157).

De principio, es responsabilidad del narrador aprehender esas tramas y transmitir las en un relato de forma coherente para construir el conjunto de acontecimientos que darán pie a un relato narrativo. Si bien se consideraba que la

¹¹⁶ Seguimos a Hayden White en su conceptualización de *trama* como la estructura de relaciones por las que se dota de significado a los elementos del relato al identificarlos como parte de un todo integrado (1992: p. 24).

ficción se valía de la narración para elaborar los relatos, la historiografía le dio un nuevo valor a esta forma discursiva al establecer que se puede narrar también la realidad.

Al historizar el discurso histórico, White (1992) apunta que los anales sólo presentaban los hechos ocurridos, pero sin detenerse a establecer la relación que existía en ellos. Después, la crónica (histórica, en tanto discurso que agrupa de forma cronológica unos hechos, pero sin relación con la crónica periodística a la que aquí analizamos) retomaba los hechos y los exponía de acuerdo con la temporalidad con que habían ocurrido, dándoles una relación en el tiempo, pero sin poder obtener de ellos un significado histórico-universal. Esto no dependía de que se integraran o se excluyeran en el “relato crónico” diversos hechos, sino de que no era posible establecer las relaciones completas que había entre ellos. En este sentido, este autor señala que la crónica terminaba, pero no concluía: “promete normalmente el cierre pero no lo proporciona” (1992: p. 31). Sin embargo, este texto histórico sí conseguía representar la realidad de una forma ordenada y con una aparente plenitud.

Sin embargo, para dar a los acontecimientos un significado mayor, era necesario recurrir a la narrativa para que de este modo no sólo se estructuraran los hechos históricos, sino que se determinara su relación con la historia y el simbolismo que adquiriría para el hombre. Lo anterior porque, de acuerdo con White, la narrativa es un metacódigo, “un universal humano sobre cuya base pueden transmitirse mensajes transculturales acerca de la naturaleza de una realidad” (1992: p. 17).¹¹⁷

¹¹⁷ Tomas Eloy Martínez, en 1997, al establecer los desafíos para el periodismo y su forma de narrar en el siglo XXI, recurrió a esta idea y a este autor para especificar el valor de la narrativa en la

En este sentido, la subjetividad con que el narrador se impone sobre el relato fue el primer obstáculo para legitimar este modo de hacer historia, pues la elección de lo que se cuenta impone una versión determinada del hecho histórico y por ello se apeló a que esto constituía una falsificación de la realidad. Sin embargo, se estableció que el registro del hecho histórico y sus posibles variantes, o los probables relatos surgidos de un mismo hecho histórico, eran justo lo que daba autoridad al relato histórico, pues la realidad proporciona matices sobre el mismo grupo de hechos y las distintas versiones lo que hacen es intentar completarlo. El narrador no presenta entonces esa realidad como la “Realidad”, sino como una parte de ella, la versión subjetiva que el historiador/narrador ha podido establecer y ordenar a partir de los conocimientos que le brindan los hechos.

Ahora bien, señala White: “En la medida en que los relatos históricos pueden completarse, que pueden recibir un cierre narrativo, o que puede suponerseles una trama, le dan a la realidad el aroma de lo ideal. Esta es la razón por la que la trama de una narrativa histórica es siempre confusa y tiene que presentarse como algo que «se encuentra» en los acontecimientos en vez de plasmado en ellos mediante técnicas narrativas” (1992: p. 35). Por ello, de forma empírica, los cronistas señalan que es necesario un arduo trabajo de reportería para obtener la cantidad de hechos necesarios para poder contar. No es que el hecho histórico se presente como una trama en sí, sino que deben hallarse las particularidades que permiten al narrador

representación de la realidad (título, por cierto, del texto de White): “Hayden White, ha establecido que lo único que el hombre realmente entiende, lo único que de veras conserva en su memoria, son los relatos. White lo dice de modo muy elocuente: ‘Podemos no comprender plenamente los sistemas de pensamiento de otra cultura, pero tenemos mucho menos dificultad para entender un relato que procede de otra cultura, por exótica que nos parezca’” (Martínez, 2006a: p. 238).

construir dicha trama. Salcedo Ramos lo expresa de forma cotidiana: “La realidad es una dama esquiva que se resiste en los primeros encuentros. Por eso suele esconderse de los impacientes” (2016b: p. 18). Entonces, no es la realidad la que tarde en entregarse, sino la trama que está implícita en esa realidad.

Por otra parte, en la sentencia de White, se establece una precisión que también se ha otorgado a la caracterización de la crónica periodística (en tanto género): valerse de “herramientas literarias”. Sin embargo, intentar que la crónica periodística (como género) se adjudique un lenguaje figurado como el literario es quedarse en su análisis genérico y no discursivo. Esto porque la narrativización del discurso, el uso de “técnicas narrativas”, es lo que posibilita plasmar los hechos como trama y no la apropiación de recursos literarios. Así, no habría que buscar aquello “literario” que hay en la crónica, sino establecer cómo un discurso meramente informativo como el periodístico (y el histórico, en la teorización de White), se apropia de la narrativa para construir (no remitir, ni representar) la realidad. La narrativización de un discurso, apunta White:

No es una cuestión de estilo entendido como el proceso relativamente benigno de usar el lenguaje educado estándar para describir procesos sociales complejos o traducir términos arcaicos [...] a equivalentes modernos [...]. Es en cambio una cuestión de dotar conjuntos de acontecimientos con, primero, orden cronológico y, luego, orden narratológico y, más allá de eso, transformar personas y grupos en figuras en una escena que tiene más en común con el teatro que con la vida real [...] Y la pregunta es: la manera en que ellas [las narrativas históricas] refieren y las técnicas usadas en la narrativización, ¿hacen a sus consideraciones más ficcionales que realistas, más imaginarias que racionales, más artísticas que científicas en su naturaleza (White, 2010: pp. 211-212).

En este punto, es necesario establecer cuál es la función principal de la crónica periodística (en tanto discurso). Al responder a las características del periodismo ésta depende de un hecho histórico sobre el cual debe informar y

responder a las preguntas básicas qué, quién, cuándo, dónde y por qué. En este sentido, el principal objetivo de la crónica es su función comunicativa e informativa. Al igual que el discurso histórico que refiere White (1992), el discurso se valora en función de su claridad y de su valor de verdad. Ahora, debido a la narrativización de la crónica, donde el autor se hace presente asumiendo la subjetividad de su punto de vista, el discurso adquiere una valoración performativa que se ha atribuido a las “herramientas literarias” que utiliza la crónica y que propicia que la valorización no dependa sólo de su apego con la verdad del hecho narrado. Es decir, el valor de la verdad del contenido es importante, pero también la estetización de éste. De otro modo, si se concreta a la mera función comunicativa, la crónica sólo sería una nota informativa amplia.

Sin embargo, no es que los tropos y figuras retóricas que usa la crónica la doten de valor artístico o estético, sino que éstos permiten que la información que transmite adquiera más códigos o niveles de codificación de la información que se le presenta al lector. Además, su uso es una característica del discurso al que pertenece: la narrativa; no es que se le añadan, como si fueran ingredientes, a un discurso comunicativo y gracias a ello se presente la estetización de la crónica. Como afirma White: “Cada discurso narrativo se compone no de un único código monolíticamente utilizado, sino de un complejo conjunto de códigos cuya interrelación por parte del autor –para la producción de una historia infinitamente rica en sugerencias y tonalidades afectivas, por no decir de actitudes y evaluaciones subliminales de su objeto– da fe de su talento como artista, como maestros más que como siervos de los códigos disponibles en el momento” (1992: p. 59).

En este punto, debido a que nos enfocamos en un discurso que debe tener un sustento en la realidad (ya sea el histórico o la crónica periodística) debe apuntarse que el discurso narrativo expresa su valor de verdad o falsedad no porque los acontecimientos que narra sean reales o imaginarios, sino por la verdad con que expresa los primeros. La objetividad que se pide al discurso comunicativo depende de la veracidad de los acontecimientos que expresa, pero la distinción principal se halla en lo real del discurso. Y esta realidad se debe a que no representa la realidad, sino que crea una realidad (textual, de principio). White, siguiendo a Barthes, lo expresa en el sentido de que el “código narrativo” no muestra, imita, ni representa, sino que construye (1992: p. 60). Grínor Rojo, en “Rodolfo Walsh, el realismo y la función social de la escritura” (en prensa) justo admite que: “El fin último del discurso no ficcional no es otro que decir la verdad, y así el único criterio para medir la pertinencia o impertinencia de este tipo de lenguaje es el que distingue a lo verdadero de lo falso”, por lo que las crónicas de Salcedo Ramos no rompen esa única regla del pacto no ficcional y los logros retóricos suman o los caracterizan, pero no les dan un valor mayor. La eficiencia narrativa, así, está dada por la eficacia de las tramas que despliegan.

Aunado a lo anterior, la estetización del discurso, independientemente de la veracidad del mensaje y del hecho en que se basa, no depende de su imposibilidad de utilizar la argumentación lógica o la demostración científica del discurso en prosa, sino que estos códigos no son los que dotan de significación a los hechos narrados, más bien los proporcionan las relaciones que se establecen entre ellos al insertárseles en una trama y el simbolismo que surge de ello. Esta codificación de los hechos históricos (el acontecimiento periodístico a informar) que depende por

completo del narrador es lo que los transforma en una narrativa con valores estéticos.

Retrotrayendo lo que apunta el escritor Juan Gabriel Vásquez sobre la diferencia entre la nota informativa y la crónica, es verdad que “Bajo esa forma [...] el suceso es: ‘*Asesinados acaudalado granjero y 3 familiares*’ [el discurso periodístico]; bajo la forma de Capote es *A sangre fría* [el discurso narrativo]” (en Salcedo, 2016b: p. 14). La enunciación de Vásquez simplifica el paso de un discurso periodístico a uno narrativo, pero tiene razón al evocar que en ese punto es donde la crónica o el periodismo narrativo se colocan en el límite entre ambos discursos. Lo que él considera herramientas estilísticas, en realidad son elementos específicos para desarrollar las tramas dentro del relato.

¿Cuáles son estos elementos? Para la construcción de este tipo de narrativa es necesaria una selección cuidadosa de hechos reales para transformarlos en una trama coherente. Desde el punto de vista práctico del cronista, esto sólo es posible por medio del trabajo exhaustivo de reporteo y la mirada del narrador, quien al conseguir establecer un orden y relación entre estos hechos crea un relato. Salcedo Ramos lo enuncia de la siguiente manera: “Hay que saber seleccionar los datos, de acuerdo con las necesidades informativas, el ritmo y el tono de la historia, y de acuerdo también con su interés y su color humano. El secreto del arte de narrar es el manejo de la elipsis, de los pasos de tiempo. Hay que eliminar todo aquello que, aunque sea cierto, no le aporte nada a la trama” (2011c: p. 13). White, por su parte, considera que estos elementos son los que permiten que los acontecimientos reales “revelen la coherencia, integridad, plenitud y cierre de una imagen de la vida” (1992: p. 38). En ambos casos lo que interesa es consolidar la trama.

Al conseguirse ese relato con un simbolismo, tanto por lo que narra y cómo lo narra, el lector se enfrenta a un texto que tipifica como “un relato épico, un romance, una tragedia, una comedia o una farsa”, pero lo hace de ese modo debido a que esos son los códigos genéricos que conoce, sus horizontes de lectura. Aunque bien puede señalarse que el lector “ha comprendido el significado producido por el discurso. Esta comprensión no es otra cosa que el reconocimiento de la forma de la narrativa” (White, 1992: p. 61). Y es aquí donde, a falta del lenguaje específico por parte de los cronistas, antologadores, divulgadores y lectores, entre otros, se confunde un tipo de discurso con un género literario y equivocadamente se establece una relación de la crónica con la literatura; por ejemplo, si una crónica se parece a un cuento, entonces se da por descontado que el periodismo toma herramientas de los cuentos para parecer uno de ellos. Sin embargo, lo correcto no sería decir que la crónica toma características de la tragedia, el relato o la farsa y se transforma en literatura, sino que debido a su condición de discurso narrativo se enuncia como un relato de tipo trágico, fársico, romántico..., pero ante todo narrativo.

Ahora, para convertirse en un discurso narrativo la crónica establece y relaciona acciones (tramas) con significados más allá de los enunciados y éstas tienen consecuencias que “se encarnan en las instituciones y convenciones de determinadas formaciones sociales” (White, 1992: p. 68). Estas tramas relatan los acontecimientos reales de forma episódica (la creación de escenas que enuncian los cronistas) (véase Salcedo, 2011c), pero también deben hilarse de manera coherente para que los acontecimientos dispersos formen una unidad y adquieran

simbolismo para el lector (“saber captar la esencia de los sucesos y personajes a través de las escenas” [Salcedo, 2011b: p. 1]). Cito en extenso a White:

Para Ricoeur, una narrativa no es ni una imagen de los acontecimientos de que habla, ni una explicación de esos acontecimientos, ni una reformulación retórica de los «hechos» con vistas a conseguir un efecto específicamente persuasivo. No es un símbolo que medie entre diferentes universos de significado «configurando» la dialéctica de su relación en una imagen. Esta imagen no es otra cosa que la propia narrativa, aquella «configuración» de los acontecimientos narrada en la crónica [histórica] por la revelación de su naturaleza de «tipo trama».

De este modo, al contar una historia, el historiador necesariamente revela una trama. Esta trama «simboliza» los acontecimientos mediando entre su estatus, en tanto cosas existentes «dentro del tiempo» y su estatus de indicadores de «historicidad» en la que participan estos acontecimientos (White, 1992: p. 70).

Al explicar estos acontecimientos y ser comprendidos, se transforman en el símbolo y significado de la trama y, por consecuencia, en un relato. La narrativa, entonces, se crea al extraer de la realidad las tramas posibles y al convertirlas en el símbolo de una realidad más grande. ¿Cuál es esa realidad y ese símbolo?, la que se desprende de tres horizontes de significación: la historia política, el contexto social relevante y la historia comprendida como la sucesión y consecuencias de los diversos modos de producción (White, 1992: p. 158). Siguiendo a Fredric Jameson, en *The Political Unconscious*, White apunta que el texto literario se transforma en un “acto simbólico” al relacionársele con la historia política, pero también es un “ideologema” (en cuanto a unidad inteligible de un discurso esencial de colectivos de clases sociales) de la formación social en la que surge y, por último, es una “ideología” en cuanto a que transmite los diversos mensajes simbólicos de los modos de producción específicos en que surge. Entonces, estos tres niveles serán necesarios al evaluarse las crónicas de Alberto Salcedo Ramos para especificar su discurso narrativo (una narrativa), y sus simbolizaciones.

Tomemos como ejemplo la crónica “Retrato de un perdedor”, publicada en el número 82 (febrero) de *SoHo*, en 2007. El texto da cuenta de la última ocasión en que peleó Víctor Regino, un boxeador retirado de 37 años, quien enfrenta una dura crisis económica. Un día encuentra a un empresario boxístico (Hernán Gómez) quien necesita un reemplazo para un combate, por lo que Regino decide proponerle ser él el combatiente que necesita. La figura de Regino está deteriorada y es imposible que el representante crea que sigue en forma para una pelea, pero aun así acepta enfrentarlo al invicto “Miche” Arango, un joven de 24 años.

La crónica acompaña a Regino a lo largo del día cuando peleará: lo sigue desde que despierta y va a tajar pescado a un mercado con tal de ganarse el desayuno hasta la noche cuando sube al ring y termina el combate. Salcedo Ramos parece imitar la forma de montar la historia, su estructura, del cuento “Cincuenta de los grandes” de Ernest Hemingway (una referencia constante del colombiano): es el seguimiento a un boxeador que de antemano sabe que va a perder, pero que ve en el dinero que le pagarán por su derrota una forma de conseguir una meta individual más pequeña. Lo importante en la historia no es el combate como tal, sino todo el antecedente que permite conformar un carácter, un personaje y conocer las razones por las que combate.

Revisada, desde el punto de vista periodístico, la crónica responde a las preguntas antes mencionadas (qué, quién, cuándo, dónde y por qué), pero su forma de enunciarla se aleja del discurso meramente informativo/comunicativo. El texto de Salcedo Ramos inicia: “A Víctor Regino no le preocupa que esta noche, cuando regrese al ring, después de un retiro de trece años, el público le grite anciano o el rival le desencaje la mandíbula: a él solo le interesan los cien mil pesos de la paga,

con los cuales podrá restablecer mañana su pequeño taller de traperos” (Salcedo, 2013: p. 183). Así, presenta al personaje de la narración, pero también su motivación. No es sólo un boxeador retirado, sino un hombre resignado a la derrota, pero con la esperanza de lograr un objetivo. La manera como Salcedo Ramos da forma a ese personaje (lo transforma de un ser histórico a un carácter dentro de un relato) es mediante datos que de forma indirecta lo caracterizan, por ejemplo, para decir que es zurdo, relata: “Regino agarra el cuchillo con la mano izquierda y el tenedor, con la derecha” (2013: p. 183) o para apuntar que es un hombre enfocado en su objetivo, señala que mientras comen juntos, Regino saca del bolsillo de su camisa un papel con los elementos que comprará al siguiente día para reiniciar su taller y se lo muestra: “treinta libras de pabilo de algodón, quince yardas de lycra y veinte palos de cedro macho. Su idea es reanudar la producción mañana mismo, antes del mediodía. El resultado de la contienda le tiene sin cuidado” (2013: pp. 183-184).

Ahora bien, cuál es la motivación detrás del objetivo de este personaje: que su hija Yoeris continúe estudiando. Esta meta esencial se muestra en el texto cuando Regino, después de ir a tajar pescado, enseguida va al colegio de su hija a solicitar sus calificaciones, pero es incapaz de entenderlas porque es analfabeta: “Yo le digo que no se quede bruta como yo, porque los brutos se mueren rápido” (2013: p. 189). Ante la incapacidad del cronista de entender la relación que Regino establece entre el analfabetismo y la muerte, Salcedo le cuestiona y refiere la respuesta de Regino para que el propio lector pueda comprenderlo:

[...] En 1982 –dice, cabizbajo– su padre era mayordomo de una finca en Antioquia. En cierta ocasión, desesperado por una tos persistente que no lo dejaba dormir, se bebió a pico de botella medio frasco de pesticida, porque

lo confundió con el expectorante de su patrón. Antes del amanecer, murió. Si su padre hubiera sabido leer –agrega Regino con la voz quebrada– a lo mejor estaría vivo todavía.

–¿No le digo que los brutos se mueren rápido? –me pregunta con una expresión que parece a medio camino entre el sarcasmo y el abatimiento.

Luego agacha el rostro. Noto que el pecho se le sacude de manera entrecortada. Lloro sin darme la cara, acelera el paso (2013: p. 189).

Por otra parte, para comprender el drama de este boxeador, Salcedo narra su rutina menesterosa que se adivina similar todos los días, lo acompaña a su contexto y escoge los elementos que permiten al lector hacerse la idea de lo que la suma de estos detalles simboliza: una vida depauperada:

[...] Al rato empezamos a ver las primeras chozas de Brisas del Sinú, el arrabal donde vive. En la vía principal, por donde vamos avanzando, corretean montones de niños en cueros, muchos de los cuales exhiben ya los cañones iniciales de su vello púbico. Una mujer rolliza le grita a su vecina, a través de la cerca, que le regale una pastilla de Buscapina para aliviar su cólico menstrual. Levanto los ojos y lo que veo no es el cielo sino una enmarañada red de cuerdas que salen de todas las casuchas y se entrecruzan en el aire: son los cables eléctricos que la gente utiliza para encadenarse al servicio de energía sin pagar un solo centavo. Tales cables funcionan, también, como tendedores de ropa. En uno de ellos hay un calcetín de bebé que flamea a merced del viento. Lo que más me asombra es descubrir en cada calle fogones improvisados sobre el suelo desnudo, en los cuales se cocina desde un pastel envuelto en hojas de bijao hasta un sancocho de huesos. Deduzco entonces que estoy frente a un contrasentido: en un sitio donde la gente carece de dinero para comer, abunda la comida, y además la venden los mismos que tienen hambre (2013: pp. 189-190).

La descripción no sólo acentúa la ironía entre el nombre del caserío con sus condiciones, sino que recurre a palabras que hacen hincapié en ello: Brisas del Sinú vs. arrabal, casuchas, tendedores, fogones. Y ello sirve para ensayar sobre lo que esta miseria produce como fenómeno social: “[la razón de ser de este tipo de fondas] más que el lucro, es el instinto de supervivencia. Al repartir la miseria, la conjuran. Así se permiten convertir la escasez en motivo de sorna” (2013: p. 190). Pero si el

cronista adopta un cauce que casi lo lleva a la etnografía, el propio hilo narrativo de la trama lo reconduce hacia lo que en realidad se quiere contar:

Como si leyera mi pensamiento, Regino aclara que su problema no es la falta de comida sino el temor que Yoeris «se quede bruta» o «coja marido antes de tiempo». Su reto –reitera, mirando otra vez el boletín de calificaciones– es educarla para que se defienda de tales peligros. Y por eso volverá al ring esta noche. Él calcula que necesitará dos semanas de producción en el taller de traperos para pagar los tres meses de pensión que debe en el colegio de su hija.

Ahora, mientras lo veo doblar por la esquina, tengo la impresión de que no salta para evadir el charco que está frente a su casa, sino para subir al cuadrilátero a comenzar su pelea. O, más bien, a continuarla (2013: p. 190).

Con anterioridad llamamos a este resumen “caja negra”, en tanto sintetizaba el sentido de la crónica, pero en realidad lo que revela son las relaciones entre los hechos históricos, reales, verdaderos, que el cronista ha presentado y que posibilitan la creación de una trama y una historia a partir de ellos, es decir, son la esencia de la trama. La historia de Víctor Regino no es la derrota de un boxeador retirado frente a un novato con “morfina en los puños”, sino la de un padre que sabe que la única manera de ofrecerle un mejor futuro a su hija es garantizando su educación y para ello lucha, para poner de nuevo en funcionamiento su taller de traperos. Es la historia trágica de un hombre que es capaz de dejar que lo destrocen con tal de que su hija no repita su destino, es un sujeto real (histórico, en tanto existente), pero al mismo tiempo es cualquier padre que lucha a diario por sacar adelante a sus hijos. Y este mensaje moral es el que permite que la narrativa transforme la derrota de un ser en la posible victoria del lector:

Ahora, mientras se baja del ring sin ayuda de nadie, noto que Regino no tiene el semblante postrado de los perdedores. Es más, luce radiante a pesar de la sangre que se le asoma por las fosas nasales. Sonríe, saluda a un aficionado. Y además le sobran las agallas para levantar la mano derecha con la V de la victoria. El público, seguramente, ignora cuál es el motivo secreto que lo lleva a comportarse como si hubiera ganado. Pero le prodiga

un aplauso monumental que retumba en todo el coliseo y parece estremecer el resto de la Tierra (2013: p. 191).

Hay una transferencia entre la derrota del boxeador histórico (en cuanto hecho histórico) y la victoria que se consigue al apostar por la derrota con tal de ganar otras batallas. El público de la arena no comprende la felicidad de Regino, pero el lector sí. Entonces el aplauso que retumba en el texto es en realidad el reconocimiento que el lector hace del personaje en tanto padre modélico. Esta crónica incluso muestra en su estructura la trama que le interesa. De las nueve páginas en su edición en el libro *La eterna parranda...* sólo tres párrafos se ocupan de describir la pelea. El resto es la contextualización de este drama.¹¹⁸

El *acto simbólico* enunciado por Jameson respecto a los textos literarios está en esta crónica en el ahínco que pone Regino por conseguir el dinero para continuar con la educación de su hija, en su lucha contra la adversidad. Es político porque demuestra una postura ante la vida, una manera de afrontar el contexto (*ideologema*) de miseria en que algunas personas viven en Colombia y donde la única opción de progreso es pelear a diario batallas a pesar de que no siempre se gane. La sociedad retratada en la crónica, la de las escasas posibilidades económicas, presenta dicotomías, pues así como existe miseria, también hay solidaridad y alegría, y se explora ese contexto desde la sorna, desde la burla, que es lo que permite la supervivencia de quienes viven en lugares como Brisas del Sinú. Esta crónica muestra una sociedad que no depende de alguien externo para salir adelante, sino del esfuerzo propio, y quienes se guían con concepciones

¹¹⁸ En *SoHo* le fueron asignadas 4 páginas a esta crónica. La primera era una foto a página completa. De las tres páginas restantes, todas incluían imágenes y estaban divididas a dos columnas. El número de párrafos que se ocupan de la pelea es el mismo que en la versión en libro.

preestablecidas para guiar su vida: la educación como forma de salvar la miseria, la muerte en vida que simbolizan cada uno de los elementos sugeridos a lo largo del texto: el trabajo como forma no de ganar dinero, sino comida; el alfabetismo como conjura contra la mala vida; la derrota como un salto más al combate diario por la supervivencia. Y todo esto prefigura una *ideología* capitalista que exige una cuota diaria de sacrificio con tal de ser competitivo, pero que siempre mantiene arriba, en el triunfo, a los “Miche” Arango y abajo, en la derrota, a los Víctor Regino, cuyo objetivo en la historia es permitir que los otros sean los campeones, los que salen en las notas informativas periodísticas que dan cuenta de los triunfos, pero no de las pequeñas batallas y ganancias que obtienen los perdedores. Y al retratar sólo estos aspectos crea una nueva realidad constreñida justo a las relaciones que se establecen entre estos hechos históricos.

Sin embargo, estas características enunciadas no están presentes en la realidad, sino que fueron captadas como detalles de una realidad que el cronista tuvo que *crear* para poder integrarlas a una trama coherente, para crear una realidad textual.

Ahora, este discurso depende también del lector para poder establecer el simbolismo de los hechos y su transformación en una trama. Ricoeur establece que la intelección narrativa tiene un parentesco con el juicio moral, pues “explora los caminos mediante los que la virtud y el vicio conducen o no a la felicidad y a la desgracia” (1999: p. 226) y, al mismo tiempo, proyecta el análisis del *sí mismo* que tiene el personaje y el lector. Es decir, la apropiación que hace el lector del personaje ficticio (en nuestro caso, hemos apuntado que si bien la crónica se basa en seres

históricos al ser integrados éstos al relato adquieren también la impronta de un personaje narrado).

La manera de conocer el *sí mismo* es a través de las características y signos culturales y sociales de que los dota el autor (las descripciones que subraya o destaca, en el caso de la crónica periodística). De esta forma, las características simbólicas del personaje están mediadas por el conocimiento que tiene el lector del contexto de la narrativa (la crónica) y el que le proporciona el narrador. Con esto se configura el carácter del personaje, un *yo figurado* (como lo llama Ricoeur) que incluye tanto las características del yo narrado, como las imputaciones morales que hace el lector a través de una doble lectura sobre esas particularidades y su propio contexto. Esta lectura o recepción que lleva a cabo el lector arroja como resultado una “variedad de modalidades de identificación”: “apropiarse mediante la identificación con un personaje es someterse uno mismo al ejercicio de variaciones imaginativas que se convierten de ese modo en las propias variaciones del sí mismo. Dicho ejercicio corrobora esta conocida sentencia de Rimbaud –¡que tiene más de un sentido!–: ‘Yo es otro’” (Ricoeur, 1999: p. 228).

Es así como el personaje de nuestra crónica es representado por una descripción de Alberto Salcedo Ramos, pero es configurado también a través del contexto del lector y una vez interpretado permite la identificación del personaje con el lector por medio del otro. El “Yo es otro” es una manera de proyectarse en una “imagen falaz detrás de la que nos oculta. La identificación se convierte, entonces, en un medio de engañarse o de huir de uno mismo” (Ricoeur, 1999: p. 228). El lector, en nuestro caso, cree no ser representado por Víctor Regino, el personaje histórico, real, verdadero; pero sí por Víctor Regino en tanto símbolo de la

paternidad, del hombre que a diario lucha contra el destino y quiere superarse, el que halla en la hija un motivo para salir adelante, para transformar el contexto ruin en que vive. Lo que simboliza ese *yo figurado* es lo que el lector no se atreve a ver en sí, pero que en el fondo lo representa y le permite proyectarse en el personaje y en su historia. La narrativa, la crónica, no lo dice de forma explícita, sino que únicamente lo pone de manifiesto: esa *otredad* que dice narrar en realidad es un *uno mismo*. Así, la labor de trascendencia de la narrativa se debe a que “permite una representación tanto de la sincronía como de la diacronía, de las continuidades estructurales y de los procesos por lo que aquellas continuidades se disuelven y recomponen en el tipo de producción de significado que encontramos en formas de narrativa tales como la novela” (y la crónica en el caso de nuestro autor) (White, 1992: p. 168).

La narrativa permite hallar “una unidad de trama al caos superficial de elementos del relato, la narrativa sirve de paradigma del tipo de movimiento social por el que puede imponerse una unidad de significado al caos de la historia” (White, 1992: p. 168). Es decir, esta forma discursiva permite que la sociedad se vislumbre como una serie de personajes que cumplen un rol dentro de una trama y por lo tanto se insertan en la historia y refuerzan los valores y roles que les asignan. Así, el lector de “Retrato de un perdedor” comparte y conoce el contexto social en que Víctor Regino vive, el tipo de sociedad en el que se desenvuelve y, por lo tanto, ocupa uno de los roles que en esta crónica se describen: la hija que debe valorar el esfuerzo del padre, el joven boxeador que no conoce el empeño de alguien por salir adelante, el del empresario que lo único que busca es el beneficio propio, el empleador que abusa de la necesidad de alguien para pagarle por su trabajo con comida, el de una

vecina que expone sus intimidades al aire libre, el de los jóvenes que no les importa su rededor pues están disfrutando la etapa de su vida... Pero el lector también halla en esta historia una forma de comprender su realidad, de consolarse ante la vida propia o de imaginar que las personas que sufren también pueden toparse en la calle con una oportunidad como la que le brinda el empresario boxístico a Regino.

Y en medio del caos que puede representar la vida, es posible hallar una conexión entre cada uno de los hechos que se enfrentan: el esfuerzo inútil como forma de dignificar la pobreza; la aceptación de la derrota como estímulo para seguir intentando; la educación como forma para que una mujer salga adelante (a diferencia de los golpes –literales y metafóricos– que debe dar un hombre).

Esta crónica narra la historia de Víctor Regino para dar una lección sobre el esfuerzo y, al mismo tiempo, revela las obsesiones de su autor y el enfoque que da a los elementos que le presenta la realidad y su decisión de conformarlos como una narrativa que explore ciertos símbolos sociales o imaginarios. Apuntamos que para Benjamin el narrador deja su marca en su narrativa del mismo modo que el alfarero en su obra, y Salcedo Ramos muestra su visión de la pobreza, de la educación, del esfuerzo diario y del valor que otorga a cada uno de los elementos sociales que retrata. Si acude a la figura de un personaje perdedor, Víctor Regino, es porque ahí encuentra los matices humanos que desea destacar, porque quiere profundizar en el alma de un personaje mucho más cercano a la gente que el millonario y ganador que, de forma prejuiciosa, tiene menos vínculos con el lector.

Si tomamos en cuenta las revistas donde publica sus crónicas nuestro autor, los imaginarios antes descritos permiten esta doble identificación tanto al público con posibilidades económicas y gustoso del estilo de vida que representa *SoHo* y

que ve en estos personaje las excentricidades o rarezas que le gustan, que al lector de *El Malpensante* que halla en estas situaciones y personajes el contexto que pretende analizar desde la intelectualidad (es su objeto de análisis que le permite reforzar los prejuicios que tiene sobre él).

La crónica, como apuntamos anteriormente, se encarga de afirmar las ideas previas a su lectura, aunque envuelta en una aparente novedad y un supuesto discurso contrahegemónico. ¿Pero qué prejuicio deshace esta crónica, cuál refuerza? Este doble dispositivo contradictorio es con el que White caracteriza también a la narrativa y la narratividad, pero en tanto producto cultural y no de la naturaleza. Los hechos que narra Salcedo no implican, *per se*, esas contradicciones, sino que al narrativizarlas es que las adquieren. Esta codificación de opuestos (bien-mal, positivo-negativo, presencia-ausencia, etcétera), es lo que posibilita el establecimiento de las tramas, lo que da significado a las vidas humanas en tanto relato y que sólo es posible, como se apuntó, en la narrativa.

La narración brinda humanidad a los hechos históricos y esta conciencia de lo humano es lo que define el gusto del lector por estas historias, pues a través de ellas pretende redimirse. Como asienta Salcedo Ramos: la crónica es el rostro humano de la noticia, o como precisa White sobre la narrativa histórica: “Su verdad reside no sólo en su fidelidad a los hechos de determinadas vidas individuales o colectivas sino también, y lo que es más importante, en su fidelidad a aquella visión de la vida humana que envuelve el género poético de la tragedia. A este respecto, el contenido simbólico de la historia narrativa [o la crónica periodística], el contenido de su forma, es la propia visión trágica” (1992: pp. 191-192).

Si bien se puede comprender esta narrativización de la realidad desde las voces teóricas hasta aquí citadas, también es posible captarlas en los apuntes que el propio Salcedo Ramos utiliza en sus cursos y talleres sobre crónica. La teorización se convierte en intuición en el discurso del barranquillero y, desde el ángulo de la práctica del oficio, apunta a las mismas características que hemos referido. Así, tanto en *La crónica: el rostro humano de la noticia* (donde asienta los “Pasos esenciales del género, desde la selección del tema hasta la escritura final” [2011c]) como en *Apuntes sobre el manejo de la escena* (2011b), perfila con palabras llanas lo dicho hasta aquí: que el tema sea humano y afecte a la mayor cantidad de personas; que existen conflictos entre los personajes; que resalten las emociones; que exista una documentación suficiente para conocer el tema a fondo; que se debe estar atento y observar el entorno; que es necesario conseguir información de calidad, del entorno y de otras personas; que se debe “eliminar todo aquello que, aunque sea cierto, no le aporte nada a la trama” (2011c: p. 13); que es preciso procurar un enfoque que conduzca al lector por el texto, y saber suministrar la información; que es ineludible cuidar la redacción y hacerla contundente y sugerente, y que es preciso conseguir un “remate definitivo”: “debe ser redondo, dejar la sensación de que el tema fue cerrado de la mejor manera posible” (2011c: p. 17).

Aunado a ello, pone su empeño en señalar que la crónica debe narrarse a través de escenas, pero para que éstas alcancen un “significado” (sean tramas redondas, se podría concluir) es necesario que “sean parte de un armazón estructural que también contenga diálogos, imágenes, buen lenguaje. Todo esto, al yuxtaponerse, genera emociones, interés, risas” (2011b: p 4). Y en este afán

pedagógico, Salcedo Ramos explica la importancia de las historias como tramas en donde la gente actúa (“De nada sirve amontonar una secuencia de frases bellas si no hay acciones que hagan avanzar el argumento” [2011b: 7]) y lo hace de formas particulares. Además, explica que es necesario que el autor seleccione los hechos que va a narrar y que las acciones que se describan “ayuden a revelar al personaje y hagan avanzar las historias” (2011b: p. 9). Asimismo, destaca la importancia de utilizar de forma adecuada el tiempo y el espacio, pero hace hincapié en no confundir esos métodos con los de la ficción: “El reto del escritor es crear el entorno, las atmósferas, las escenas en las que se desenvuelven sus personajes. El reto de los cronistas en este sentido no de creación sino de recreación. Es decir, un trabajo de reconstrucción que demanda observación, olfato, habilidad” (2011b: pp. 123-124). Y es en este punto donde la *recreación* de la que habla el colombiano es la creación de la realidad textual antes referida. La diferencia no está en la conceptualización, sino en el tipo de lenguaje que utiliza el teórico y el practicante.

Analizar la crónica como discurso y no como género (periodístico o literario) permite englobarla en un estrato textual más grande. Al mismo tiempo, la narrativa como corte de análisis responde a todas las características que se le atribuyen a la crónica desde los diversos campos en que se le ha estudiado. Además, sus especificidades en cuanto a su forma narrativa (los llamados “recursos literarios”), quedan establecidas como constituyentes intrínsecos por el tipo de discurso que es. En tanto, los valores simbólicos y estilísticos tienen una relación directa con el modo de narrar y de descubrir las tramas del autor.

En este punto, entonces, proponemos una definición de *crónica*: un discurso narrativo que tiene como objetivo principal informar sobre un hecho noticioso a partir

de un texto que privilegia tanto el contenido como la forma, con el fin de crear una realidad textual basada en hechos reales e históricos. En este sentido, comprendemos a la crónica como un tipo de discurso y no sólo como un género. Este discurso proyecta un significado mayor al del discurso periodístico al crear símbolos por medio de las tramas que organizan la realidad narrada por el autor y que proyectan la forma como éste concibe su entorno (del que es partícipe) y mediante las cuales el lector es capaz de reconocer(se) en los seres y su entorno referidos en dicha narración. El punto de vista autoral es subjetivo y muestra la ideología y visión política del autor, quien se hace presente en el texto, pero narra acontecimientos verdaderos. Por lo anterior, el discurso también es real en tanto que reconoce la subjetividad con que se narra el hecho y porque esto implica que sólo se enfoca en una parte de la realidad y no pretende abarcar la totalidad. Debido a que la crónica tiene su anclaje en el discurso periodístico debe responder a las preguntas qué, quién, cuándo, dónde, cómo y por qué, pero ampliando dicha información de modo que pueda entenderse el contexto en que está inserto el hecho noticioso.

Esta definición, aunque en parte se apega lo establecido por Patricia Poblete, en “Crónica narrativa contemporánea: enfoques, deslindes y desafíos metodológicos” (2020), se diferencia esencialmente en el punto de vista que se da al concepto, pues para nosotros la crónica adquiere su especificidad por ser un discurso narrativo: 1) que funda una realidad textual a partir de tramas basadas en hechos reales que crean simbolismos, 2) preocupado tanto por la forma y el contenido, 3) que se narra a partir de un punto subjetivo y 4) que debe responder a las especificidades del discurso periodístico. En tanto que para la académica lo

primordial es que se trata de un texto periodístico que apela a constantes humanas (los simbolismos referidos por nosotros) en las temáticas de sus historias, contada por un autor con un punto de vista propio y original, y que desarrolla un aspecto estético (2020: pp. 134-135).

La crónica periodística, como nosotros la definimos, permite comprenderla también como un género periodístico y literario, pero deja de lado la imposición de cualificarla por su forma o por la estetización de lo que narra, y se atiende a la construcción de un “relato bien hecho” según lo concibe Paul Ricoeur (en White, 1992: p. 187) debido a que está dotado de una trama que organiza la realidad que representa y posee coherencia interna, lo que “proporciona la base para distinguir entre crónicas bien hechas y las compuestas más toscamente y, efectivamente, entre formas artísticas y cotidianas de crónica” (White, 1992: p. 186). Aunado a ello, la crónica retrotrae las condiciones de producción contemporáneas signadas por los cronistas y deja de verlas como condicionantes para crear una “buena crónica” y, en su lugar, las concibe como las capacidades performativas del cronista para descubrir y relacionar la realidad por medio de tramas.

Así, nuestro concepto de *crónica* no tiene relación con la *crónica histórica* registrada por White (1992) cuyas características principales son la serialidad de los hechos históricos en el tiempo, pero que no puede tener una conclusión. Respecto a la *crónica modernista*, nuestra definición la engloba, así como también lo hace con conceptos como *periodismo literario*, *periodismo narrativo*, *crónica contemporánea*, *nuevo periodismo* y otros más que referimos en el primer capítulo. La distinción se da en las particularidades de cada texto debido al punto de vista de su autor. Sin embargo, este concepto se deslinda de los textos que recurren a este término

debido a que sólo siguen las pautas de creación expuestas por varios de sus representantes a lo largo del tiempo, pero que no garantizan un texto narrativo como el antes expuesto (léase: elección de tema de interés humano, con conflictos, narrado por medio de escenas, con un estilo que llame la atención y con un remate que posibilite interpretar por medio de un hecho en particular un hecho en general). Incluso, esto podría explicar por qué a pesar de la existencia de escuelas, talleres, cursos o seminarios donde se promueve una forma de creación de crónica, cada vez son menos los cronistas que destacan sobre sus pares o que merecen la atención de grupos editoriales. Es decir, aunque se les ofrece una receta para construir crónicas, no lo consiguen por carecer de la visión y el bagaje literario, cultural y periodístico necesario para construir las tramas que se requieren para elaborar una crónica destacable.

Ahora, bien, nosotros hemos propuesto que, a lo anterior, debe sumarse la capacidad del propio autor de mostrarse como narrador, pues ello incidirá de forma directa en el horizonte de lectura y recepción de lector. En este sentido, es que a continuación profundizaremos en el perfil en tanto narrador que Salcedo Ramos ha construido alrededor de sí.

3.2.2 El cronista como narrador

La narrativa se ha constituido en «saber, oficio y práctica» que comparten los productores y las audiencias.

OMAR RINCÓN, *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*

Como hemos apuntado a lo largo de este estudio, a la promoción de la obra y a las condiciones de producción de ésta hoy debe añadirse a quien enuncia y su relación con las dos anteriores y las audiencias. Por ello, la imagen del autor debe corresponder con una figura que atienda a las lógicas del mercado y cree la idea de que la audiencia recibe lo que demanda. En el apartado anterior hemos estudiado la narrativa en cuanto a discurso. Ahora, pensaremos una “narrativa autoral” con la que queremos llamar la atención sobre los mecanismos mediante los cuales nuestro autor establece un intercambio simbólico respecto a su persona con sus audiencias. Es decir, el gesto narrativo del narrador. Así, lo que buscamos es saber cómo Salcedo Ramos establece una estrategia para ser reconocido como narrador ya sea mediante el discurso que emplea en las diversas plataformas donde se muestra como figura pública, en sus crónicas y en los referentes a los que recurre para conformar un perfil directamente ligado con su modo de narrar. Es decir, cómo se cuenta a sí mismo, cómo se proyecta y cuál es el simbolismo que genera a partir de su persona.

De principio, hemos establecido que Alberto Salcedo Ramos tiene diversas formas de entablar comunicación con sus audiencias, dependiendo de la plataforma en donde publique, y estas diferencias son las que lo conforman como ente público. En este sentido, sabemos que su perfil lo define como un cronista informado de su contexto. Además, posee gustos y aficiones como cualquiera de sus lectores y es casual tanto en su modo de vestir como de presentarse ante los demás, lo que le brinda un atributo de cercanía con sus audiencias. A lo anterior se suma que mantiene una comunicación constante con sus pares (en Twitter) y con sus lectores (en Facebook). También se le asocia con un perfil cultural e intelectual y es conocido

por audiencias de muy diversos estratos. Hemos apuntado sus referentes narrativos (que se transforman en marcas culturales, de estilo y de modo de contar [Rincón, 2006: p. 101]), así como los modos de producción que determinan sus relatos (por ser crónicas y por las dinámicas que le exigen los medios de comunicación en donde las publica).

Además de lo anterior, siguiendo a Gustav Siebermann (2011), puede considerarse que es un autor exitoso porque su obra ha respondido a las expectativas del grupo que define el gusto en su campo de acción. Lo anterior puede palpase por las editoriales y revistas de prestigio en donde publica; porque su obra ha sido recibida de forma favorable por la crítica; por los diversos galardones a que se ha hecho acreedor; por el éxito comercial de su obra (las reimpresiones de algunos de sus libros, así como la reedición de su primera obra dan cuenta de ello); por la traducción de sus crónicas, así como por el interés que ha suscitado su obra entre los especialistas. Asimismo, a pesar de que no ha sido publicado por una editorial que lo distribuya de forma continental, su persona ha permanecido más allá del llamado “boom de la crónica latinoamericana” y sigue siendo una figura presente en eventos de los campos periodísticos y culturales colombianos. Es decir, es un referente, más allá de haber pertenecido a un fenómeno editorial que impulsó a la crónica como una nueva forma narrativa que era superior a la ficción. Esto se debe a que tanto su obra como su persona no sólo respondieron a las expectativas de las cabezas de los campos en que se insertó, sino también a las expectativas de los lectores “efectivos (y potenciales)” que hallaron en sus crónicas “una manifestación de identidad cultural”, así como a un autor maduro, en tanto dominador de su oficio (Siebermann, 2011: p. 380).

Ahora, para poder profundizar en el mensaje que transmite Salcedo Ramos en tanto emisor, intentaremos dar cuenta de tres espacios que influyen en su recepción.

El primero al que acudimos son los paratextos de sus obras, pues son el contacto primigenio con el lector. En el caso de nuestro corpus, utilizamos una página web para crear nubes de palabras (www.nubedepalabras.es) y eliminamos aquéllas que se repetían con mayor frecuencia debido al título del libro, así como al nombre del autor, para saber a qué conceptos se remiten estos paratextos con mayor frecuencia. En la edición de Aguilar se explica la obra de Salcedo Ramos por su identidad como cronista, así como por la semejanza de sus textos con cuentos (una forma de animar la lectura hacia un tipo de obra que por su temporalidad se inserta en una moda editorial que privilegia la crónica). Por su parte, en la edición de Punto de lectura, donde ya se incluyen las opiniones críticas tras la recepción del libro, la identificación se da por su calidad de cronista, así como porque los textos son crónicas y presentan historias. Sin embargo, destaca que con menos número de menciones, pero con igual importancia, se asocian las palabras *cronista/maestro/mejor/periodismo*, es decir, el valor del autor y sus méritos ya se ponen de relieve. Por último, en la edición de Debolsillo, la contraportada del libro parece centrarse en la calidad del autor que pertenece a un campo específico, pues las palabras más destacadas son *premio* y *periodismo* (ver tabla 4).

Edición	Palabras con mayor presencia en Opiniones críticas sobre el libro o el autor dentro del libro + textos de contraportada	Palabras con mayor presencia en textos de contraportada
Aguilar	[sin opiniones al interior]	Cronista(s) 3 Cuento(s) 3

		Historias 2 Único 2 Contaban/contar/contado/cuenta 4
Punto de lectura	Crónica(s) 8 Historias 5 Cronista 3 Maestro 3 Mejor 3 Periodismo 3	Cronista(s) 3
DeBolsillo	Crónica(s) 9 Mejor(es) 7 Periodismo 7 Premio 6 Narrar/narrativo(s)/narrativa 6 Historias 5 Cuenta/contar 4 Cuento(s) 4 Personajes 4 Colombia 3 Cronista 3 Maestro 3	Premio 6 Periodismo 4 Colombia 2 Colombiano 2 Crónicas 2 Mejor(es) 3 Cronista(s) 2 Contaban/cuenta 2 Personajes 2

Tabla 4. Palabras más repetidas en los paratextos de las diversas ediciones de *La eterna parranda...*

Fuente: elaboración propia con base en resultados de la página web www.nubedepalabras.es.

Lo anterior no pretende analizar la recepción del lector, sino destacar que desde estos paratextos se perfila de cierto modo al autor y su obra ante el lector. Si bien se le define como un cronista, también se le asocia con el hecho de contar historias y narrar relatos que semejan cuentos. Es decir, se le presenta como algo más que un periodista informativo y se establecen las cualidades o características que destacan en su obra. Y son estas especificidades las que nuestro autor parece llevar a sí mismo en tanto emisor, el segundo espacio que describiremos.

Si en las primeras crónicas que publicó se insertaba en el texto enunciando su presencia de forma literal (“se dirige de nuevo al periodista” [2012b], “al periodista le parece”, “el periodista aclara”, “el periodista se pregunta” [2016b]) poco a poco

esta presencia se hace más sutil, deja de llamarse a sí mismo “periodista” y adquiere la perspectiva subjetiva de narrador omnisciente. Esto mismo ocurre con él en cuanto a su oficio de periodista, pues en las entrevistas tiende a identificarse con un narrador, con un contador de historias, con alguien que “echa el cuento”. Es decir, su identificación en tanto periodista se desvanece en favor de su presencia como narrador. Andrés Alexander Puerta Molina, quien elaboró la primera tesis doctoral sobre Salcedo Ramos, publicó su investigación (*La mirada del cronista. El método de Alberto Salcedo Ramos*, 2017), la cual inicia: “Alberto Salcedo Ramos es un animal contador de historias. Desde que uno se encuentra con él, le está relatando un chiste, una cita de un libro, una anécdota, una frase de su abuelo, de su abuela, de su madre o de su tía, algo que le pasó con alguno de sus personajes” (2017: p. 9). La palabra *cronista* no aparece, pero sí el concepto *contador de historias*, y de este modo el primer acercamiento a la figura del colombiano se transforma en favor de su cualidad de narrador y no de periodista.

A lo anterior se añade que al momento de hablar de sus crónicas el lenguaje que utiliza Salcedo Ramos no remite al periodismo:

Es posible que semejante entorno haya determinado en parte el tono de oralidad que tiene mi prosa. Pero yo creo que eso también ha sido producto de una decisión consciente, derivada de mi formación como lector [...] Yo me esmero para que mi escritura se sienta natural, sin artificios, sin altisonancia, sin ruidos. Creo que esto se logra cuando las palabras están bien puestas. Supongo que si están bien puestas y fluyen de manera natural, suenan, y suenan bien (Puerta, 2017: pp. 9-10).

En esta declaración no se habla de objetividad, ni de veracidad de los hechos, tampoco se mencionan fuentes informativas o cuestiones intrínsecas a la creación periodística. Quien habla es ante todo un narrador, si se quiere sin las

conceptualizaciones de los expertos literarios, pero que explica su proceso creador de historias, no de notas informativas.

Además, como si su discurso en tanto emisor fuera también posible de editar, Salcedo Ramos utiliza una especie de intertextualidad en la que, por ejemplo, ejerce una expansión correctiva (Genette, 1989: p. 355) que busca el “acabamiento” y “medida justa” de lo que narra, o un bricolage, en donde hace uso de algo viejo para crear algo nuevo y mejorarlo (Genette, 1989: p. 495). En su crónica “La tristeza de Leandro”, publicada por primera vez en 1988 y retomada en 1991 en *Diez Juglares en su patio*, apunta: “Su padre, un agricultor que creía en los maleficios, se las había ingeniado para sacarle maíz, café y frijol a una tierra árida donde, según las bromas de los viejos parroquianos, *las plantas salvajes se retorcían de sed y los sapos se morían sin saber nadar*”.¹¹⁹ Esta idea subrayada la retoma en 2004, en “La palabra de Juan Sierra”, publicada en *SoHo* e incluida en *La eterna parranda...*, donde señala: “Su madre, otra criatura de metáforas, afirmaba que en la Guajira las sequías eran tan intensas que a veces *las plantas salvajes se retorcían de sed y los sapos se morían sin saber nadar*”.¹²⁰ Finalmente, este motivo narrativo lo utiliza en una entrevista donde narra:

Por ejemplo, una vez hubo una sequía muy larga en el pueblo, y dio la casualidad de que por esos días, en un supermercado de Barranquilla, me encontré con un campesino que trabajaba con mi abuelo. Así que aproveché para preguntarle si no había llovido por Arenal. Y me contestó: ‘Noooo, la sequía que hay es tan grande que ahora los sapos se mueren sin haber aprendido a nadar’ ¡Me pareció precioso! Puro lenguaje campesino, lleno de imágenes (Tarifeño, 2013).

¹¹⁹ El resaltado es nuestro.

¹²⁰ El resaltado es nuestro.

En este último caso, cuando remite el acontecimiento de la sequía, el sapo y su capacidad de aprender a nadar ya no es una información contextual, sino que se ha transformado en una anécdota que cierra una pequeña trama narrativa. Si en la primera aparición se atribuye a una broma de viejos parroquianos, en la segunda utilización ya hay un personaje específico al que se atribuye la frase, en su tercer uso la frase dota de personalidad a un personaje, lo particulariza, le configura un carácter y permite el cierre de una anécdota. En esta ocasión es una pequeña narración oral que parece mejorada a fuerza de repetirse y cambiar el punto de vista del enunciador.

Esta reformulación de sí en tanto narrador también va apuntando horizontes que se corrigen o borran al incluirse dentro de sus discursos. Así, en 2012, cuando presenta su libro *De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho* dentro de la antología editada para el programa Leer el Caribe, se reconoce como un “contador de historias nato”, pero todavía vincula esta forma narrativa al cine: “Me paso la vida buscando películas, quiero convertir en película cada cosa que veo, algo que pueda digerir y convertir en espectáculo para contárselo después a los demás” (2012b: p. 67). Entonces y por algunos años más, sentencia que una de sus reglas al escribir “se la debe a Woody Allen: Todos los estilos son buenos, menos el aburrido” (Tarifeño, 2013) y para ejemplificar que bien narrar significa suprimir, acude a Alfred Hitchcock: “El cine es la vida sin los momentos aburridos” (Salcedo Ramos, 2017).

Si bien en sus crónicas de estilo de esos años se perfila como un lector, en 2011 al escribir sus consejos para el joven cronista ya muestra que sus referentes para escribir crónicas están en la literatura, con autores que se irán modificando y

denotando su gusto lector y un modo de ir variando sus marcas culturales. Si en ese año menciona a Caperucita Roja, Dorothy Parker, Gay Talese, Truman Capote, Ernest Hemingway, Honoré de Balzac; para 2018, en una entrevista para *Latin American Literature Today*, enlista a García Márquez, Guillermo Cabrera Infante, Mark Twain, E. Hemingway, J. D. Salinger, G. Talese y Joan Didion, así como a José Martí, a César Vallejo y a Manuel Gutiérrez Nájera, en tanto cronistas latinoamericanos (Morales, 2018). Su abanico de referentes narrativos, e incluso de cronistas, se ha fortalecido y ya muestra un conocimiento de la tradición latinoamericana.

Asimismo, en 2011 empieza a plantear una idea que terminará por reformular años después para asociar(se) al modo narrativo de García Márquez. En “Consejos para un joven que quiere ser cronista” refiere: “Escribir crónicas es narrar, narrar es seducir. Los buenos contadores de historias convierten el verbo narrar en sinónimo de *encoñar*” (2011d: p. 68). En 2013, en una entrevista personal que otorga a Puerta Molina para su tesis de doctorado, califica la prosa de García Márquez como “encoñadora” y un año después, tras el fallecimiento del Nobel, retoma la idea en una pequeña cápsula radial de Blue Radio: “He dicho varias veces que era un narrador encoñador, pues el que entraba en su prosa ya no volvía a salir. García Márquez no sólo contaba historias, sino que lo hacía con una voz personal fácilmente identificable, desde la primera hasta la última línea” (2014b) y posteriormente, en un curso para la Universidad Autónoma de Bucaramanga, lo remite en un punto medio: “dueño de una prosa encoñadora, siempre más interesado en seducir que en convencer” (2014a). Pero en 2016, en la conferencia “Periodismo y Literatura: las lecciones de Gabriel García Márquez”, retoma este

“verbo” para definir por qué el Premio Nobel colombiano es un buen narrador: “[...] cuando busco a Gabo en su literatura de ficción encuentro a un narrador aluvional, a un narrador al que yo defino con una palabra poco ortodoxa, que es *encoñador*, es el tipo que te envicia cuando lo lees” (2016c). Es decir, el concepto de que el narrador que seduce y envicia es encoñador, la retoma para describir un estilo de narración que él practica (en tanto que ese es el consejo que da), pero que también fue practicada por el autor más reconocido de la tradición colombiana del siglo XX.

Este tipo de (re)formulaciones de una idea de principio pueden parecer repeticiones, sin embargo, en una revisión histórica de éstas se puede entender que lo que hace Salcedo Ramos es ajustar conceptos, transformar ideas, pulir las frases a fin de conseguir un mensaje más efectivo que lo proyecte como un narrador eficiente. Como si su propia figura fuera un discurso a corregirse, insiste en las ideas que enuncia, las reformula, intenta hallar la relación que permita situarlas en un contexto más general, pero de tal modo que él, en tanto emisor, sea más fácil de aprehender y responder a las demandas simbólicas de sus audiencias. Este fenómeno busca confrontar la crisis que se vive en la actualidad por el exceso de información que redundaba en una falta de identidad nacional, regional y personal. La vuelta a la narrativa permite al individuo, a la sociedad, “ubicarse en la historia”, “dominar la Necesidad que su pasado representa para ella [... e] imaginar una trascendencia creativa, si bien sólo provisional de su destino” (White, 1992: p. 161). Por ello, Alberto Salcedo Ramos, para conseguir ser un autor marca no sólo necesitó ser un autor-celebridad (como se planteaba desde finales del siglo pasado y principios de éste), sino que ha debido ser ese mismo espejo del que hablaba

Ricoeur en donde la audiencia se reconoce otra, pero también en quien se proyecta y reconoce a sí misma.

Si el signo de lo contemporáneo se define por un crecimiento de lo narrativo frente a lo argumentativo o informativo, donde asistimos a una narrativización de la sociedad del entretenimiento (Rincón, 2006: p. 92), nuestro autor para poder insertarse en este mundo ha debido, también, narrativizarse a sí mismo. Y este tercer espacio, el de su presencia pública en donde desdobra su discurso y sus temáticas en sí mismo, es lo que le permite trascender los modos de producción y la idea crónica para establecer una nueva forma de crear un autor marca: la de hacerse uno mismo con su obra.

Conclusiones

¿Qué es un fenómeno editorial en el siglo XXI? ¿En qué consiste? ¿En el éxito comercial de un libro, en el éxito comercial de un autor, en la reproductibilidad masiva de un bien cultural, en la consagración de un autor por parte del circuito de producción editorial, en la inclusión y constante publicación en un catálogo editorial de prestigio, en el reconocimiento por parte del campo de incidencia de un autor, en el reconocimiento por parte de un público masivo...?

Estos cuestionamientos tienen diferentes respuestas válidas. En este estudio no profundizamos en la respuesta editorial aunque consideramos sus posibles agencias, debido a que, según lo planteado en diversos escritos, la opción que los editores y los estudiosos de la edición consideran viable para aumentar la comercialización del libro, así como la proyección de los autores, concierne mayormente al mercado editorial y a su mercadotecnia, que aprovecha la incursión en las redes sociales y plataformas digitales, así como en la estandarización de los contenidos de modo que sean fácilmente consumibles.

Por ejemplo, en 2009, durante el Congreso Internacional del Mundo del Libro, Fernando Escalante Gonzalbo, en “Sin catastrofismo ni optimismo fácil”, señaló la tendencia editorial de enfocarse en los lectores ocasionales con tal de sobrevivir económicamente. En esta pesquisa, señaló, las editoriales estaban produciendo libros de un contenido digerible y fácil asimilación para atraer audiencias. Además, utilizaban un “aparato multimedia” para impulsar un “*star system*” de pocos autores que son conocidos por un amplio público, a quienes se presentaba en radio y televisión, con tal de garantizar una venta rápida de sus libros. “La lógica de

promoción concentrada implica tirajes altísimos para tener la máxima presencia en librerías, con los libros en consignación, mientras dura la campaña publicitaria. Y eso, entre otras cosas, termina convirtiendo a las librerías en almacenes de novedades, con títulos que están en aparatosa exhibición durante dos o tres meses, y luego desaparecen” (Escalante, 2009: p. 74). Desde el punto de vista de las condiciones de circulación del libro, si se toma en cuenta lo acotado por el académico, entonces ¿un fenómeno editorial sólo se reduce a la permanencia de un autor en el imaginario social o en el campo de consumo editorial más allá del tiempo de promoción de una obra? ¿No será que esas condiciones para medir el éxito de un autor han quedado rebasadas?

El librero Antonio Ramírez, uno de los más afamados en Hispanoamérica, por su parte y desde el ámbito de su injerencia (la puesta en circulación y la venta del libro) apuntó que existían otros factores que incidían al momento de vender un ejemplar. Por ejemplo, los autores tuvieron que salir a buscar lectores a través de contenidos que interesaran al público, mientras que los editores (en tanto productores y gestores de contenidos) debieron explotar diversos medios, canales y plataformas para llegar a esos lectores. Añadió que entre menos intermediarios existiesen entre el creador y el posible receptor, al autor se le facilitaría acceder a nuevos lectores. Sin embargo, para ello el libro debía responder a los horizontes de lectura del comprador con tal de facilitar dicho encuentro. En “¿Por qué se venden los libros que se venden?” explicó con detalle este punto:

Que el libro aparezca junto a otros en una misma colección, presentándose de pronto como emparentado con una serie de obras y de autores consagrados; que la ilustración de la portada recuerde tal o cual género, y que la tipografía evoque una cierta tradición o por el contrario un deseo de renovar y transformar; que las notas de la contraportada o las frases en las

fajas de promoción citen a otros autores que el lector conoce, son todos gestos que transforman el libro: son como capas de valor que se añaden a cada paso, ropajes de símbolos que distinguen a un libro de otro y gracias a los cuales el lector encuentra al libro que buscaba sin saberlo (2009: p. 307).

Por su parte, el editor Fernando Esteves, en *Manual de supervivencia para editores del siglo XXI* (2015), da algunas claves para lograr que un libro o un autor consigan el éxito editorial y comercial. Además de las condiciones de producción que hemos señalado, agrega aspectos económicos, administrativos, legales, tecnológicos y hasta de políticas del libro. Por ejemplo, contradice el supuesto de que la inversión publicitaria en un libro o autor logre impacto en grandes audiencias y con ello modifique la recepción del bien cultural o mayores ventas. Para reafirmar su punto señaló que a pesar del marketing y promoción que se invierten en un libro, en México y Argentina son menos de cien los libros que en un año logran vender más de 10 mil ejemplares. Por ello, los editores, aunque intentan conocer las tendencias del mercado, prefieren contratar autores marca que garanticen ventas.

Además, señala, los editores prefieren dirigir sus contenidos y campañas publicitarias al segmento de mercado que saben es consumidor de bienes culturales: los estratos alto y medio alto. Asimismo, los editores han debido entender que, si antes eran los únicos mediadores entre el autor y el lector, hoy existen “mecanismos más directos y «gratuitos» para transmitir conocimientos y recomendaciones” (Esteves, 2015: p. 121) como las redes sociales y plataformas digitales (como los audiolibros, las librerías online, Amazon, el buscador Google y plataformas de lectura comunitaria o de consumo *vía streaming*).

Esto, además de que ha reducido la función del editor como mediador (pues los lectores ya no se guían por la opinión de críticos o especialistas, sino por la de

amigos o personas de su confianza), ha ocasionado que deba competir en una “economía de la abundancia” donde existe una sobreproducción de libros y pocos compradores y donde, debido a la cultura de la gratuidad que ha impulsado internet, existen contenidos gratuitos que son accesibles para una mayoría que los prefiere sobre los que tienen un costo (en este aspecto, es conveniente recordar que según CERLALC [2019], en Colombia se destina un presupuesto de \$4.39 dólares al año para la compra de libros).¹²¹

Esteves considera que la salida a estos problemas meramente editoriales (respecto a la venta de las obras y sus autores) es también sólo responsabilidad de este sector. Por lo que refiere que deben establecerse nuevas modalidades de promoción de libros y autores, pues eso que académicos y libreros sentencian respecto a los aspectos que promueven el éxito comercial de un libro hoy ha perdido sentido (léase: presentación atractiva del libro, publicidad del autor, “efecto boca a oreja y lealtad del lector hacia el autor” [2015: p. 140]). Su propuesta es apostar por la creación de contenidos multimedia alrededor del libro: privilegiar la figura de un *community manager* que esté activo en redes sociales y desde ellas promueva al autor y su obra. Asimismo, propone la creación de comunidades de lectores, la publicación física y digital del libro, así como la colaboración del autor en la creación de blogs o redes sociales que le permitan crear alianzas para la difusión de su obra y la elaboración “por qué no, [de] *merchandising* del producto (para vender o regalar): camisetas, pósters, pines...” (2015: p. 140).

¹²¹ Para contextualizar esta cifra, baste decir que, para mayo de 2020, el libro *La eterna parranda...* tiene un costo aproximado de 9 dólares, la revista *El Malpensante* cuesta 5.65 dólares, mientras *SoHo* tiene un precio de 3.57 dólares.

Sin embargo, si el éxito comercial sólo depende de la transformación de los métodos de promoción de la obra y el autor, ¿por qué no todas las editoriales siguen estos pasos para conseguir un éxito de ventas, por qué no cualquier autor editado por los grandes consorcios multinacionales permanece como referencia en el horizonte de los lectores más allá del tiempo que dura la promoción de su más reciente obra? O, incluso, ¿por qué si la promoción del libro ahora está en los lectores “de a pie” (por llamar de alguna forma a aquellos que no son especialistas), el éxito comercial debe estar mediado por eslabones de la producción editorial?

Por lo hasta aquí apuntado, parece que los editores y los estudiosos del mundo editorial consideran que aún es posible crear un autor marca a través de mecanismos de marketing. Por ello, su apuesta es por transformar sólo la manera de vender el libro, de insertarlo dentro de una moda editorial. En este sentido, este bien cultural tiene una vida efímera debido a que su ciclo está relacionado con la publicidad temporal a la que se le somete una vez que es novedad editorial, además de que lo sujeta al gusto de un público que durará sólo mientras el discurso o género al que pertenece la obra se mantenga en la centralidad del campo editorial. Pasado este periodo, se le atribuye la característica de *longseller* si sus ventas se mantienen constantes y, sin pensar en qué otros factores intervienen para esto, se adjudica su permanencia en el mercado debido a la “calidad del texto” (Rama, 2003). Así, la estabilización en su consumo propicia que un “*star system*” lo reconozca y recomiende y se genere un ciclo de consumo basado en que los nuevos lectores se fiarán de la obra simplemente porque es muy publicitada, esto creará ventas y el ciclo se reinicia.

Así, las dos antologías que validaron el supuesto “boom” de la crónica latinoamericana sólo tuvieron una primera edición (aunque con algunas impresiones regionales), pero no han sido reeditadas (la compilada por Darío Jaramillo Agudelo tiene una versión eBook, pero el libro físico ya no está a la venta). Eso implicaría que el gusto lector o el impulso editorial por la crónica ha pasado. ¿Cómo explicar entonces que Alberto Salcedo Ramos se haya convertido en un autor marca y que hoy siga siendo reeditado en una editorial como DeBolsillo o que se le esté traduciendo a otros idiomas? La respuesta no puede quedarse en el planteamiento del marketing editorial, incluso ni siquiera en el de las modas editoriales a los que acuden los especialistas antes consignados.

Sin embargo, en este punto es necesario cuestionar si nuestro autor en realidad es un fenómeno editorial y cómo podemos establecerlo. Con anterioridad hemos hablado de su incursión en el campo periodístico escrito, así como la centralidad que adquirió en la *idea crónica*, además de que lo situamos en un contexto social en el que cuenta con el reconocimiento de sus pares y de una amplia audiencia quien lo identifica por su labor profesional y le otorga legitimidad. Asimismo, enunciamos el capital cultural que adquirió por los reconocimientos a que se ha hecho acreedor y por las redes de publicación y sociabilidad que creó en los campos cultural, editorial y literario colombianos. Sin embargo, deseamos exponer un hecho que consideramos revelador en cuanto al lugar que ocupa Salcedo Ramos en la actualidad en su país.

En su libro *El oro y la oscuridad. La vida gloriosa y trágica de Kid Pambelé*, nuestro autor apunta:

Cuenta el expresidente Belisario Betancur que en cierta ocasión el escritor Gabriel García Márquez fue recibido, en una reunión de colombianos en Madrid, con la siguiente exclamación:

–¡Acaba de llegar el hombre más importante de Colombia!

Entonces García Márquez, moviendo la cabeza en forma teatral, como buscando a alguien en el recinto, respondió:

–¿Dónde está Pambelé? (Salcedo, 2012a: p. 25)

Es decir, el símbolo cultural número uno de Colombia consideraba que el púgil tenía mayor peso dentro del imaginario social que él mismo. En julio de 2017, cuando se anunció la realización de la serie televisiva sobre la vida de Antonio Cervantes Kid Pambelé, un medio de comunicación colombiano tituló la información: “KID PAMBELÉ, la nueva serie de televisión basada en el libro de Alberto Salcedo Ramos...”,¹²² en tanto el periódico *El Tiempo*, al dar cuenta del hecho, entrevistó al cronista y no al boxeador (y de forma marginal, al actor que protagonizaría la serie).¹²³ ¿Cómo interpretar sino como un fenómeno editorial el hecho de que la serie de televisión del más grande ídolo deportivo colombiano sea importante por ser la adaptación de un libro de Salcedo Ramos y no por la vida misma del pugilista, a quien incluso García Márquez reconocía como más relevante que él? ¿Cómo no considerarlo un fenómeno editorial si en los nueve años en que ha circulado la antología de su labor periodística, *La eterna parranda...* ha sido editada en tres editoriales de prestigio y ha sido reimpresa cuatro veces? ¿Cómo no creerlo si el éxito comercial de *La eterna parranda...* propició la reedición de obras que parecían haber cumplido con su ciclo editorial (*El oro y la oscuridad...* en 2012 y *De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho...* en 2015)? ¿Cómo

¹²² Recuperado de My Daily Café (<https://bit.ly/2zCnMxp>).

¹²³ Martínez Ante, Olga Lucía (2017). “Pambelé”, el hombre que nos enseñó a ganar. *El Tiempo*, 9 de julio. Recuperado de <https://bit.ly/2T0m5AL>.

no pensarlo como un fenómeno editorial si hoy se le compara, al menos en cuanto a cronista, con el propio García Márquez; si su opinión en los campos cultural, literario y periodístico hoy pesa; si es que a raíz de la publicación de sus libros se ha convertido en una referencia obligada de la crónica colombiana? ¿Y cómo no considerarlo como un fenómeno editorial si como autor sigue vigente en Colombia a pesar de no haber publicado un libro “nuevo” desde hace nueve años en ese país (y siendo su campo de acción el periodismo que privilegia lo reciente y coyuntural)?

Así, lo que debemos describir es que el concepto *fenómeno editorial* en el caso de Alberto Salcedo Ramos representa éxito comercial, prestigio entre sus pares y las audiencias, consagración y permanencia en el campo de influencia, pero también éxito en la conformación de una figura pública que refleja y establece un paralelo con su obra. Siebermann (2011) apuntaba que el éxito de la novela del boom latinoamericano se explicaba por la superposición de dos procesos: la congruencia de la obra con la expectativa de los profesionales (sobre todo enfocada en la innovación narratológica), así como la congruencia de la obra con la expectativa de los lectores que deseaban encontrar una identidad cultural y confirmar que las obras producidas en América Latina estaban a la altura de cualquiera del mundo. La explicación es transferible a nuestro caso, pues la crónica adquirió centralidad debido al reconocimiento no sólo de los periodistas, sino también de aquellos autores que vieron en ella una revitalización de la narrativa, y una textualidad que innovaba por las temáticas que presentaba (aunque hayamos comprobado que esa originalidad no era tal). Al mismo tiempo, los lectores encontraron en la crónica una forma de identificarse con su contexto (en el caso que nos ocupa, con los valores reconocidos bajo el término *lo colombiano*), además de

que advirtieron el reconocimiento de autores extranjeros (los reconocidos periodistas Ryszard Kapuściński, en general, y Jon Lee Anderson, en el caso de nuestro autor) quienes de forma colonialista aprobaron desde Europa y Estados Unidos la calidad de la obra de los cronistas del continente. En ese sentido, la obra del colombiano como tal gozó de éxito al pertenecer a una moda editorial, pero sobre todo porque una vez pasada esta promoción continuó siendo del gusto del público.

Así, lo que nosotros buscamos fue explicar cómo se dio esa permanencia y a qué se debió. Por lo anterior, nuestra propuesta fue analizar de forma histórica tres etapas que visualizamos: 1) Cómo la crónica adquirió centralidad en los campos periodístico y literario colombiano. 2) La inserción de Alberto Salcedo Ramos en el campo cultural colombiano por medio de la creación de una figura pública segmentada de acuerdo con cada contexto. 3) El momento en que la forma del texto y sus temáticas se convierten en un refuerzo para la legitimación de un autor.

Respecto al primer punto, revisamos el momento cuando la crónica se proyecta como una solución a la crisis (comercial, de credibilidad y de discurso frente a las audiencias) que enfrentaba el periodismo, y cómo para ello diversas instituciones, estudiosos y autores conformaron y pusieron en circulación la *idea crónica*. Asimismo, dimos un panorama de la situación de la literatura colombiana de fin de siglo, en la que la homogenización del discurso literario y una tendencia por el cosmopolitismo había propiciado el alejamiento de los lectores por no hallar en ella un mérito literario o porque no descubrían en sus temáticas un reflejo a su realidad. Sostenemos que la conjunción de estas condiciones propició que un género como la crónica tuviera cabida dentro de las demandas de contenidos de las

audiencias y al mismo tiempo se presentara como un discurso que abanderaba conquistas ciudadanas imperantes en ese momento histórico, por ejemplo, el reconocimiento del otro y la validez de su historia personal como una parte de la Historia que imponían los discursos verticales. Además, al tocar temáticas relacionadas con seres marginales, la crónica se presentó como un discurso contra hegemónico, aunque en realidad reforzaba prejuicios o imaginarios sociales. La exposición de un supuesto discurso horizontal, así como el uso de un lenguaje más cuidado que el del periodismo diario, dio visibilidad a este género y lo colocó en la centralidad del campo periodístico y en la mira del campo editorial.

Si bien en estudios previos se tocaban temas como la decadencia formal y comercial del periodismo, o la banalización del discurso literario imperante a finales del siglo XX, el enfrentamiento de estos hechos hizo posible que se rastreara la base mercantil que propició la búsqueda de nuevas formas discursivas que pretendían empatar con los gustos de un lector acostumbrado a las nuevas narrativas visuales de los medios de comunicación electrónica (tanto desde el periodismo, como desde el sector editorial, pues ambos buscaban recuperar a los consumidores que los medios electrónicos les habían arrebatado). Esto trajo consigo la puesta en práctica de una forma discursiva con antecedentes en el periodismo y la literatura, así como la necesidad de crear una tradición que sirvió para validar el carácter estético y literario de un discurso en principio periodístico.

Si bien los estudios sobre la crónica se han enfocado en describir el género o en intentar encontrar particularidades que permitan la reproducción industrializada de esta forma de narrar, hemos mostrado que la *idea crónica* va más allá, pues

atiende a estas particularidades, pero tiene su sustento en factores extra editoriales que intervienen en la visibilización de un autor.

Respecto a la adquisición de reconocimiento y la consagración de Alberto Salcedo Ramos, establecimos características extra textuales para mostrar cómo hoy es necesaria la conformación de una figura pública autoral que respalde la obra. En este sentido, el colombiano primero tuvo que configurarse como cronista escrito y ejercer un borramiento de su etapa como cronista televisivo. Para ello, editó y conformó su historia con la finalidad de resaltar sus logros profesionales, pero sin especificar el área del periodismo por los que los había obtenido. De ese modo, sus reconocimientos fueron una forma de consagración previa a su legitimación como autor de crónica escrita, pero redundaron en oportunidades laborales que después lo consagrarían dentro del periodismo escrito y de la crónica en particular. Así, su paso por diversas revistas, editoriales y medios de comunicación se volvieron una vitrina para la exposición de su obra y de su figura, y al tiempo que era legitimado por su pertenencia a esos medios, de forma recíproca él les brindaba legitimidad al obtener galardones por su trabajo en dichas instancias. El respaldo de dos de sus editores, Mario Jursich y Daniel Samper Ospina, jugaron un papel relevante para brindarle legitimidad y para ubicarlo en el horizonte de editores y otros periodistas que después intervendrían en su devenir profesional.

Sin embargo, esto no habría sido posible si Salcedo Ramos no hubiera adquirido el capital cultural necesario para desenvolverse en esas redes, por lo que su paso por la academia y su misma experiencia profesional en el campo audiovisual le sirvieron para integrarse al campo periodístico de Colombia.

Al contar con dicho capital simbólico, nuestro autor se decantó por establecer un personaje público cercano a sus audiencias y, aprovechando las redes sociales y las plataformas digitales, conformó un personaje público digital que lo perfila como un especialista, como un autor con reconocimiento público, pero también como un ser cercano a sus audiencias. Cada una de las características de este “personaje” responden a las expectativas diferenciadas o segmentadas que piden sus audiencias. Mientras en Twitter, por ejemplo, se muestra como un periodista informado y preocupado por la realidad colombiana, en Facebook es un autor que permite que sus lectores se entretengan con las historias que les cuenta, incluso de su cotidianidad, pero al mismo tiempo se encarga de visibilizar su importancia como figura pública al mostrar su cercanía o relación con figuras relevantes de la vida cultural colombiana. A su vez, en su página de autor perfila al personaje profesional que quiere ser reconocido como un escritor, no tanto como un cronista, y valida su importancia por medio de los galardones, traducciones y adaptaciones que ha merecido su obra. Es decir, conocedor de que el público, sus audiencias, no son un conglomerado sin rostro y homogéneo, en cada una de las plataformas o medios en que se desarrolla, adquiere un papel diferente, pero que puede ser ensamblado por sus diferentes auditorios. Esta figura es la de un narrador.

Por último, debido a esta insistencia de Alberto Salcedo Ramos por ser aprehendido como narrador y no sólo como cronista, exploramos su obra para comprender qué narra y cómo lo hace. De esta manera, su antología *La eterna parranda. Crónicas 1997-2011* nos sirvió para describir sus obsesiones temáticas, pero también para visualizar el punto de vista o la subjetividad que se desliza dentro de sus textos. Así fue como pudimos comprobar que hay una constante presencia

del folclor colombiano y de los motivos culturales que están más presentes dentro del imaginario social de aquel país. Y, a pesar de que la crónica dice dar cabida a otras voces y personajes, la lectura de este compendio autoral refuerza la imagen que se tiene y que tienen los colombianos de su nación. Sin embargo, al explorar las crónicas pudimos establecer que más que buscar emparentarse o coquetear con la literatura, las crónicas de nuestro autor buscan establecer tramas narrativas que ordenen y relacionen los hechos históricos que refieren con tal de crear una realidad textual en la que el lector, las audiencias, puedan reconocerse directamente o por medio de los simbolismos que revelan estas tramas. Así, la narratividad de la crónica es la que propicia el uso de un discurso diferente al del periodismo, pero no haciendo uso de “herramientas literarias” como refiere el común de cronistas, sino como parte de un discurso que termina por evocar más significados que los que el lenguaje periodístico utiliza. Por lo tanto, la estetización del lenguaje en la crónica no se desprende de los tropos o figuras retóricas que utiliza, sino de la conformación de un discurso narrativo coherente y con tramas que simbolicen la realidad que crean (no que refieren o representan) y no sólo la describen.

Este posicionamiento propone un nuevo acercamiento a la crónica que está fuera del interés de esta investigación, pero que posibilita evitar la caracterización de un género (periodístico o literario) incapaz de asirse por lo problemático y elusivo que resulta debido a su hibridez, y hace viable su caracterización en función de conseguir una narrativización efectiva o no de la realidad.

Este cambio de foco nos condujo a pensar que algunas obsesiones o reiteraciones en los discursos de nuestro autor no se debían a un mero hecho repetitivo, sino a una intención autoral por redefinir y reescribir incluso su figura

como narrador. Si en un primer momento editó su perfil para desaparecer su paso por los medios audiovisuales, después lo hizo para posicionarse más que como cronista como narrador. Esto no sólo permite observar a un autor consciente de su lugar en el campo periodístico, editorial y literario, sino que también lo hace consciente de que para permanecer como un autor marca (con todos los apoyos publicitarios que le brinda un conglomerado editorial, los mecanismos de producción que inciden en esto, la individualización de su obra, así como la consagración por parte de una audiencia a quien no le importan los altibajos en la calidad de su obra), él mismo debe convertirse en un producto y promover las características que lo diferencian de otros cronistas. Si al barranquillero se le relaciona con la representación de un país (Colombia), él habla de los valores colombianos más representativos para los ciudadanos; si asoma la posibilidad de desligarlo de esto (como cuando Camilo Roza buscaba una foto menos evidente para el libro *La eterna parranda...*), Salcedo insiste en que este imaginario perdure por medio de una imagen; si se busca relacionarlo con una élite cultural (al ser autor de *El Malpensante*), él no lo desmiente, pero recuerda que creció en un pueblo llamado Arenal, donde escaseaban los libros y los periódicos y su única formación eran las telenovelas venezolanas. Al ser un emisor con posibilidades de ejercer y privilegiar su discurso, se ha forjado a sí mismo como si fuera un personaje de relato, en donde cada característica ha de aumentar su valor moral, ético y su imagen frente al otro, a las audiencias. Al hacerlo establece un vínculo con ellas, que lo admiran como cronista, pero lo ven como un par quien, de acuerdo con lo que relata, ha debido esforzarse para ocupar el sitio en donde está (al igual que sus lectores). Su apuesta no es ser reconocido como cronista (esto ya lo ha conseguido), sino presentarse

como un narrador capaz de reflejar/crear la realidad que lo rodea a él y a sus audiencias, aunque esto signifique crear otra (realidad textual) en la que se perciban los estereotipos que al lector le permiten reconocer su entorno y reconocerse a sí mismo.

La apuesta de Salcedo Ramos ha sobrepasado la rostrificación del autor y la necesidad de mostrarse como una celebridad. Los autores de ficción que a principios de siglo respondieron a estas demandas editoriales pasaron de moda porque a las audiencias les importó su intimidad por un tiempo, pero después dejaron de verse reflejados en ellos. Así como las narrativas del yo reflejadas en los *reality shows* mediáticos dejaron de ser atractivas para las nuevas audiencias, así también las celebridades literarias perdieron su importancia en tanto representantes de una cultura letrada que murió a manos de la cultura y las narrativas mediáticas. En cambio, el resurgimiento del relato de la mano del periodismo y a través de la crónica se infiltró con el pretexto de contar la realidad, pero lo que puso al centro fue el símbolo del viejo gurú que a través de relatos descubre y crea la realidad de sus tribus (como apuntó Jon Lee Anderson). En el caso de Salcedo Ramos la historia (e Historia) que narró fue la de una Colombia que se debate entre la violencia y la sangre, entre el vallenato y la parranda, entre el esplendor y las sombras. La caracterización de esa realidad, la inscripción en esa realidad quizás es la causa de que nuestro autor no sea publicado y distribuido a nivel continental como algunos otros cronistas y sea un fenómeno editorial regional. Sin embargo, otras temáticas como las que representa Kid Pambelé sí lo convierten en un producto de exportación.

Asimilar un fenómeno editorial como un éxito de ventas continental y sostenido es algo que, además de poco usual en la actualidad, depende de la intención de los consorcios editoriales que pueden distribuir ese bien cultural en todo el continente, aunque ello les represente pérdidas. Fuera de algunos novelistas que responden a modas editoriales, los autores que hoy pueden ser parte de un fenómeno editorial son aquellos que lo consiguieron antes de que el mundo editorial se transformara con la llegada de las plataformas digitales y el eBook.

En la actualidad existen muy pocos galardones con el suficiente capital simbólico para promover a un autor a nivel internacional. El más importante por su relevancia mundial, el Nobel de Literatura, fue otorgado en 2015 a la periodista Svetlana Alexiévich, pero esto no fue suficiente para mantener en auge un género (la crónica) o un tipo de discurso (el periodismo narrativo). Esto puede ser confirmado por lo expuesto sobre la falta de reedición de las dos antologías de mayor relevancia para la crónica o la carencia de un nuevo compendio continental reciente que busque abarcar un universo tan amplio como el de estas dos.

Nuestra pregunta sobre si Alberto Salcedo Ramos es hoy un fenómeno editorial y si representa la figura de un autor marca está mediada por todas las particularidades aquí descritas. Su distribución y éxito (sobre todo) regional no descarta que se ha consagrado como cronista y que es un autor cuya obra ha alcanzado el éxito comercial. Sin embargo, aún está en una diaria construcción de su figura como narrador. Sus textos, sus presentaciones públicas y las diversas plataformas por las que está en contacto con sus audiencias son parte del camino para dicha consagración. Alberto Salcedo Ramos ha aprovechado ciertas condiciones de producción particulares para destacar como cronista, y a partir de

una cuidadosa creación de redes ha impulsado también su trayectoria en tanto narrador. Es en este último sentido como ha brindado a sus audiencias las historias en las que quieren reflejarse.

Por lo anterior, consideramos que hoy la creación de un autor marca, en tanto fenómeno editorial, requiere de una adaptación de todos los procesos que antes eran necesarios para inscribirse en el campo del arte (Bourdieu, 2011), pero también requiere jugar con las narrativas y los contenidos que exigen las audiencias en la cultura mediática. Pero más importante aún, se necesita crear un autor que sea consecuente con el género y discurso que proyecta su obra y que promete la expresión y participación de todos los involucrados en el consumo cultural, según exige la realidad actual.

El éxito de estas prácticas dependerá de qué tanto este discurso y este autor fortalezcan la capacidad de las audiencias de ubicarse por medio de ese relato como integrantes de una historia, y de que eso les permita comprender su pasado e imaginar una repercusión en el futuro (White, 1992: p. 161), pues al creerse parte de una trama, es posible reivindicarse como personaje de la realidad que le ha tocado vivir, es posible trascender. Y esa promesa, más que narrativa, es un ideal de vida.

El autor marca ya no depende sólo de la confianza que le brinda el lector y que lo protege de los vaivenes en la calidad de su producción, no se establece al cumplir la obra con las expectativas de las audiencias, sino que ahora él es la propia mercancía que debe venderse y por lo tanto debe hacerse atractivo al consumidor, aspecto que sólo conseguirá al fundirse con la forma como es percibida su obra. Narrar es hallar sentido a la realidad que nos rodea por medio de las tramas y el

narrador es el brujo que nos inserta dentro de esa realidad y por eso nos sujetamos a lo que él quiera relatarnos, a como él quiera relatarnos.

La duda que plantea este escenario es qué tanto de lo literario se perderá al privilegiar los fenómenos aquí descritos. Si la mercancía que hoy se busca comercializar es el autor, qué tan importante será la calidad en la consagración de una obra literaria. Al reflexionar en las condiciones que propiciaron el avance de la idea crónica (por ejemplo, la falta de cuestionamiento sobre este concepto por parte de creadores, críticos y académicos –quienes, al parecer, tomaron por buena la caracterología establecida por un mecanismo publicitario y sólo adaptaron sus objetos de estudio a ésta–), obliga a preguntarse si el mercado editorial, el capitalismo cultural, ha terminado por establecer sus ideas incluso a los especialistas; si ha conseguido que sus mecanismos de legitimación se normalicen y dejen de lado lo literario de la obra. Este trabajo pone sobre la mesa algunos de estos procesos y plantea la necesidad de estudiar y profundizar los discursos de la industria editorial (los que emite y los que privilegia en las obras que publica) y qué tanto repercutirán en la sobrevivencia de la literatura canónica (incluso plantea la necesidad de analizar cómo una obra se vuelve canónica hoy). La transformación de la industria editorial y lo que ello representa para el objeto libro y la obra literaria propicia fenómenos sobre los que es necesario reflexionar, pues la descripción y concientización de ellos permitirá ensanchar los estudios literarios. Ésta es nuestra propuesta.

Referencias bibliográficas

- (1999, 7 de mayo). SoHo para hombres. *Semana*. Recuperado de <http://www.semana.com/gente/articulo/soho-para-hombres/39834-3>.
- AA.VV. (2006). *Lo mejor del periodismo de América Latina*. México: FCE/FNPI.
- Abad Faciolince, Héctor (2009). Retrato de una pareja de editores. *El Espectador*. 21 de marzo. Recuperado de <https://bit.ly/2YPJmpl>.
- Abello Banfi, Jaime (2012). Gabo educador. En FNPI. *Gabo periodista* (pp. 463-472). Cartagena de Indias-México: FNPI/FCE/Conaculta/Random House Mondadori.
- ACIM Colombia (2016a). *Boletín 18. Ranking revistas independientes EGM 1-2016*. Recuperado de <http://www.acimcolombia.com/wp-content/uploads/2016/08/B18-Revistas-Independientes1.pdf>.
- _____ (2016b). *Boletín 2. Ranking prensa EGM 1-2016*. Recuperado de <http://www.acimcolombia.com/wp-content/uploads/2016/08/B2-Prensa.pdf>.
- Aguilar, Gonzalo (2010). Los intelectuales de la literatura: cambio social y narrativas de identidad. En *Historia de los intelectuales en América Latina. Vol. II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX* (pp. 685-711). Buenos Aires: Katz.
- Aguilar, Marcela (Ed.) (2010). *Domadores de historias. Conversaciones con grandes cronistas de América Latina*. Santiago: RIL editores.
- Alba, G. y Buenaventura, J. G. (1997). Facultades de Comunicación: En el ojo del huracán. *Signo y pensamiento* 31, 11-24.
- Altamirano, Carlos (2006). *Intelectuales. Notas de investigación*. Bogotá: Norma.
- _____ (2010). Introducción al volumen II. Élités culturales en el siglo XX latinoamericano. En *Historia de los intelectuales en América Latina. Vol. II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX* (pp. 9-28). Buenos Aires: Katz.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1988). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.
- Amar Sánchez, Ana María (2000). *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Angulo, María (Coord.) (2013). *Crónica y mirada*. México: UANL/Libros del K.O.
- Arciniegas, Germán (1988). Los cronistas. En *Manual de literatura colombiana. Tomo I* (pp. 27-51). Bogotá: Procultura, S.A./Planeta.
- Arizmendi, Darío (2014). *Gabo no contado*. México: Aguilar.
- Asociación Colombiana de Facultades y Programas Universitarios en Comunicación (2013). *Quiénes somos, Asociación Colombiana de Facultades y Programas Universitarios en Comunicación*. Recuperado de <http://www.afacom.org/institucional/quienes-somos>.
- Avilés, Marco (2013). Descubrir las llaves. *Revista Mexicana de Comunicación* 25 (134). ePub.
- Banco de la República (s.f.). *Leer el Caribe. Biblioteca Virtual del Banco de la República*. Recuperado de <http://babel.banrepcultural.org/cdm/landingpage/collection/p17054coll15>.

- Bauzá, H. (1998). *El mito del héroe: morfología y semántica de la figura heroica*. México: FCE.
- Barthes, R. (1970). Retórica de la Imagen. (Capítulo de Elementos de Semiología, in *Communications 4*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo). Recuperado de <https://www.scribd.com/doc/11579973>.
- Benjamin, Walter (2009). "El narrador". En María Stopen (coord.). *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos* (pp. 33-54). México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Beristain, Helena (2003). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Bourdieu, P. (2000). *Intelectuales, política y poder*. 1ª reimpr. Buenos Aires: Eudeba/Universidad de Buenos Aires.
- _____ (2011). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. 5ª ed. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2017). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. 1ª reimpr. México: Siglo XXI.
- Boynton, R. S. (2005). El taller de Gay Talese. Traducción y nota de Andrés Hoyos. *El Malpensante 54*, 16-30.
- Burgueño, José Manuel (2010). *Cuestión de confianza. La credibilidad, el último reducto del periodismo del siglo XXI*. Barcelona: Editorial UOC.
- Callegaro, A., Lago, M. C., Quadrini, M. y Bragazzi, F. (2011). *La crónica latinoamericana como espacio de resistencia al periodismo hegemónico* [Proyecto A/145. Informe Final 2010-2011]. Universidad Nacional de La Matanza. Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales. Buenos Aires.
- Camarero, Jesús (2008). *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos.
- Caparrós, M. (2016). *Lacrónica*. México: Planeta.
- Carrión, J. (Ed.) (2012). *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*. México: Anagrama/Colofón/UANL.
- Catelli, Nora (2010). La élite itinerante del boom: seducciones transnacionales en los escritores latinoamericanos (1960-1973). En *Historia de los intelectuales en América Latina. Vol. II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX* (pp. 712-732). Buenos Aires: Katz.
- Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC) (2019). *El espacio iberoamericano del libro 2018*. Bogotá: CERLAC/Unesco.
- Cercas, Javier (2005). *Relatos reales*. 2ª reimpr. Barcelona: Acantilado.
- Chartier, Roger (1996). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. 3ª reimpr. Barcelona: Gedisa.
- _____ (2014). *Cultura escrita, literatura e historia*. 3ª reimpr. México: FCE.
- Chillón, Albert (1999). *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- _____ (2014). *La palabra facticia: literatura, periodismo y comunicación*. Bellaterra/Castelló de la Plana/Barcelona/Valencia: Universidad Autónoma de Barcelona/Publicacions de la Universitat Jaume I/Universitat Pompeu Fabra/Universitat de València.

- Cobo Borda, J. G. (2000). Historia de la industria editorial colombiana. En J. G. Cobo Borda (coord). *Historia de las empresas editoriales de América Latina siglo XX* (pp. 161-188). Bogotá: CERLALC.
- Correa Soto, C. M. (2011). *La crónica reina sin corona: periodismo y literatura, fecundaciones mutuas*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Correa Soto, Carlos Mario y Mondragón, Lina (2015). Bajo el acecho de Cronos. *Palabra Clave* 18(1),184-201. DOI: 10.5294/pacla.2015.18.1.8.
- Cristoff, María Sonia (Comp.) (2006). *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora/Fundación TyPA.
- Cruz, Juan (2013). La oportunidad de la crónica. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2013/04/21/actualidad/1366570942_638567.html.
- Cubillos Vergara, María Carolina (2012). El difícil tránsito hacia la modernidad: la prensa en Colombia. *Folios* 27, 47-65.
- Curiel, Fernando (2016). *La muerte de la cultura letrada*. México: UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Darrigrandi, Claudia (2013). Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio. *Cuadernos de Literatura XVII*(34), 122-143.
- Datosmacro.com (s.f.). Crece la población en Colombia en 356.685 personas. Expansión/Datosmacro.com. Recuperado de <https://datosmacro.expansion.com/demografia/poblacion/colombia>.
- De Santa, Everton Vinicius (2017). El yo-autor-escritor contemporáneo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 52, 80-101. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6085202>.
- Debord, Guy (2012). *La sociedad del espectáculo*. 4a ed. 1a reimpr. Buenos Aires: la marca editora.
- Donado Vilorio, Donaldo Alonso (2003). *Crónica anacrónica: un estudio sobre el surgimiento, auge y decadencia de la crónica periodística en Colombia*. Bogotá: Panamericana Editorial.
- Dosse, François (2007). *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*. Valencia: Universitat de València, pp. 1-123.
- Egan, Linda (2008). *Carlos Monsiváis. Cultura y crónica en el México contemporáneo*. 1ª reimpr. México: FCE.
- El Malpensante (s.f.). *El Malpensante*. Recuperado de elmalpensante.com
- Escalante Gonzalbo, Fernando (2007). *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública*. México: El Colegio de México.
- _____ (2009). Sin catastrofismo ni optimismo fácil. En Tomás Granados Salinas (coord.). *Congreso internacional del Mundo del Libro (2009 sept.7-10 Cd. de México)*. Memoria (pp. 69-76). México: FCE.
- Espinosa, Jorge (2020). *Nuevo EGM 2020, una medición desde los repertorios*. Recuperado de <http://www.acimcolombia.com/noticias/nuevo-egm-2020-una-medicion-desde-los-repertorios/>.
- Esquivada, Gabriela (2007). Los nuevos cronistas de América Latina. En Graciela Falbo (ed.). *Tras las huellas de una escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina* (pp. 111-140). Buenos Aires: Ediciones Al Margen.
- Estefanía, Joaquín (2005). El presente. En Unidad de Comunicaciones de la CAF y FNPI. *¿Hacia dónde va el periodismo? Responden los maestros. Memorias*

- de la conferencia realizada en Bogotá D.C., Colombia, organizada por la CAF y la FNPI. 28 de junio de 2005 (pp. 19-34). Bogotá: CAF/FNPI.
- _____. (2012). Noticia de un secuestro. En FNPI. *Gabo periodista* (pp. 313-325). Cartagena de Indias-México: FNPI/FCE/Conaculta/Random House Mondadori.
- Esteves, Fernando (2015). *Manual de supervivencia para editores del siglo XXI*. México: Ariel.
- Ethel, Carolina (2008, 12 de julio). La invención de la realidad. *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/2008/07/12/babelia/1215819552_850215.html.
- Falbo, Graciela (Ed.) (2007). *Tras las huellas de una escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina*. Buenos Aires. Ediciones Al Margen.
- Fanta Castro, Andrea (2015). *Residuos de la violencia. Producción cultural colombiana, 1990-2010*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, Escuela de Ciencias Humanas. ePub.
- Fernández, Patricio (2013). Hoy estamos revisando nuestras creencias. *Revista Mexicana de Comunicación* 25(134). ePub.
- Ferri Tórtola, Pablo (2014). El cuerpo de Érika vuelve a casa. *Esquire México* 73, 310-319.
- FNPI (s.f.). *Historia*. Recuperado de <http://www.fnpi.org/fnpi/historia/>.
- _____. (s.f.). *Misión y valores*. Recuperado de <http://www.fnpi.org/fnpi/historia/>.
- _____. (2012). *Gabo periodista*. Cartagena de Indias/México: FNPI/FCE/Conaculta/Random House Mondadori.
- _____. (2014). *La Fundación de Gabo. FNPI, taller del periodismo en transformación*. Cartagena de Indias: FNPI.
- _____. (2015). *Alberto Salcedo Ramos. Nuevos Cronistas de Indias 2*. Recuperado de <http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/cronistas/alberto-salcedo-ramos-3/>.
- _____. (2016a). *Y pensar que todo estaba en nuestra imaginación. Dos décadas de la FNPI. Un proyecto del Gabo educador*. Cartagena de Indias: FNPI.
- _____. (2016b). Alberto Salcedo Ramos en "Periodismo y Literatura: las lecciones de Gabriel García Márquez". Recuperado de <https://bit.ly/2Yv7GI8>.
- Fogel, Jean François (2005). El futuro ya tiene diez años. En Unidad de Comunicaciones de la CAF y FNPI. *¿Hacia dónde va el periodismo? Responden los maestros. Memorias de la conferencia realizada en Bogotá D.C., Colombia, organizada por la CAF y la FNPI. 28 de junio de 2005* (pp. 35-46). Bogotá: CAF/FNPI.
- Franco Altamar, Javier (2019). El concepto de la crónica: una mirada desde los aportes de las ciencias sociales y humanas. *Correspondencias & Análisis* 9. DOI: <https://doi.org/10.24265/cian.2019.n9.07>.
- Frausto, Salvador (2013). Una mirada más justa de la realidad. *Revista Mexicana de Comunicación* 25(134). ePub.
- Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio (1996). Presentación del país McOndo. En *McOndo*. Madrid: Mondadori.
- Gamboa, S. (2014). *Perder es cuestión de método*. México: Almadía.
- García Canclini, Néstor (1999). *La globalización imaginada*. México: Paidós.
- García Márquez, Gabriel (2010a). *Relato de un naufrago*. México: Diana.
- _____. (2010b). *Noticia de un secuestro*. México: Diana.

- _____ (2012a). El mejor oficio del mundo. En FNPI. *Gabo periodista* (pp. 411-425). Cartagena de Indias-México: FNPI/FCE/Conaculta/Random House Mondadori.
- _____ (2012b). *Todos los cuentos*. México: Diana.
- _____ (2014). *Yo no vengo a decir un discurso*. México: DeBolsillo.
- García Sanz, María (2015). *Proyecto de marca personal de la escritora María Sanz Casares* [Tesis de grado en Publicidad y Relaciones Públicas]. Universidad de Valladolid. Segovia.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gilard, Jacques (1984). El grupo Barranquilla. *Revista Iberoamericana* 50(128-129), 905-936.
- _____ (2010). Prólogo. En *Gabriel García Márquez. Obra periodística 1. Textos costeños (1948-1952)* (pp. 15-60). México: Diana.
- Giraldo, Luz Mery (1995). Fin de milenio y escritura del vacío. *Universitas Humanística* 24(42), 60-67.
- _____ (Pról. y sel.) (1999). *Cuentos de fin de siglo. Antología*. Bogotá: Seix Barral.
- _____ (Pról. y sel.) (2006). *Cuentos caníbales. Antología de nuevos narradores colombianos*. 6ª reimpr. Bogotá: Alfaguara.
- Giraldo B., Luz Mary (Sel. y pról.) (1997). *Nuevo cuento colombiano 1975-1995*. México: FCE.
- _____ (Sel.) (2005a). *Cuentos y relatos de la literatura colombiana. Tomo I*. México: FCE.
- _____ (Sel.) (2005b). *Cuentos y relatos de la literatura colombiana. Tomo II*. México: FCE.
- Giraldo López, Jhony (2018). *Alberto Salcedo, las claves de un cronista* [Tesis de licenciatura de Comunicación Social]. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- González Rodríguez, Sergio (2013). Entre la voluntad narrativa y la información. *Revista Mexicana de Comunicación* 25(134). ePub.
- Granados Salinas, Tomás (Coord.) (2009). *Congreso internacional del Mundo del Libro (2009 sept.7-10 Cd. de México). Memoria*. México: FCE.
- Guerriero, Leila (2012a, 18 de febrero.). La verdad y el estilo. *El País*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/15/actualidad/1329307919_560267.html; consultado el 03 de marzo de 2016.
- _____ (2012b). Sobre algunas mentiras del periodismo. En Jaramillo Agudelo, D. (ed.). *Antología de crónica latinoamericana actual* (pp. 616-626). México: Alfaguara.
- _____ (2015). *Zona de obras*. México: Anagrama.
- Guillermoprieto, Alma (2012). *La masacre del Mozote*. Barcelona: Random House Mondadori. ePub.
- Gutiérrez, José Ismael (1997). Manuel Gutiérrez Nájera y la crónica como género de transición o la confluencia del periodismo y la literatura. *Literatura Mexicana* 8(2), 597-623.

- Gutiérrez Chávez, H. P. (2014). *Función social de los perfiles redondos de periodismo narrativo: el rol de la experiencia transmisible* [Tesis de Maestría en Comunicación]. México: Universidad Iberoamericana.
- Gutiérrez Giraldo, Rafael (2002). *Culturas simultáneas. Lecturas de la Encuesta Nacional de Cultura de Colombia 2002*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- _____. (2009). Adiós a Macondo: anotaciones sobre narrativa latinoamericana contemporánea. *Cuadernos de literatura* 14(26), 52-71.
- Gutiérrez-Sanz, Víctor (2016). Retórica de los discursos digitales. Una propuesta metodológica para el análisis de los discursos en Twitter. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales* 69, 67-103. Recuperado de <http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/vgustan.pdf>.
- Hemingway, Ernest (1968). *Enviado especial. Artículos seleccionados correspondientes a cuatro décadas*. Barcelona: Planeta.
- Hernández Acosta, Miguel Ángel (2017). La crónica latinoamericana según SoHo. *Reflexiones marginales* 41. Recuperado de <http://reflexionesmarginales.com/3.0/la-cronica-latinoamericana-segun-soho/>.
- Herralde, Jorge (2009). *El optimismo de la voluntad. Experiencias editoriales en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Herrera, Earle (1986). *La magia de la crónica*. Caracas: Dirección de Cultura/Universidad Central de Venezuela.
- Herrera, J. Noé (1994). El mercado del libro literario en Colombia. En Kohut, Karl (ed.). *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie* (pp. 335-337). Frankfurt/Madrid: Vervuert Verlag/Iberoamericana.
- Herrero-Olaizola, Alejandro (2007). "Se Vende Colombia, un país de delirio": el mercado literario global y la narrativa colombiana reciente. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 61(1), 43-56. DOI: 10.3200/SYMP.61.1.43-56.
- Herrscher, Roberto (2012). *Periodismo narrativo. Cómo contar la realidad con las armas de la literatura*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Hersey, John (2015). *Hiroshima*. Bogotá: Debate.
- Hoyos, Juan José (2009). *La pasión de contar. El periodismo narrativo en Colombia 1638-2000*. Medellín: Hombre Nuevo Editores/Editorial Universidad de Antioquia.
- _____. (2013). *Escribiendo historias: El arte y el oficio de narrar en el periodismo*. 3ª reimpr. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Iser, Wolfgang (2011a). La estructura apelativa de los textos. En Dietrich Rall (comp.). *En busca del texto: teoría de la recepción literaria* (pp. 99-120). México, UNAM/Instituto de Investigaciones Sociales/Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras.
- _____. (2011b). El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético. En Dietrich Rall (comp.). *En busca del texto: teoría de la recepción literaria* (pp: 121-144). México, UNAM/Instituto de Investigaciones Sociales/Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras.
- Jalil F., Gazi (2012). El cronista del Lado B. *Sábado, El Mercurio*. Recuperado de <http://impresa.elmercurio.com/Pages/SupplementDetail.aspx?dt=2012-10-18&SupplementID=1&BodyID=0>.

- Jaramillo Agudelo, D. (Ed.) (2012). *Antología de crónica latinoamericana actual*. México: Alfaguara.
- Juárez Vázquez, G. (2016). *La crónica latinoamericana en la encrucijada del nuevo siglo. Análisis de cuatro autores* [Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos]. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Justicia (2016, 3 de julio). Cuatro derechos que han conquistado los amantes en 81 años. *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16635693>.
- León, Juanita (2006). *País de plomo*. 2a reimpr. Bogotá: Aguilar.
- Leñero, Vicente y Marín, Carlos (1986). *Manual de periodismo*. México: Grijalbo.
- López, Claudia (2016). Aprender de nuestra propia experiencia. En *¡Adiós a las FARC! ¿Y ahora qué? Construir ciudadanía, Estado y mercado para unir las tres Colombias* (pp. 21-48). Bogotá: Debate.
- López Castaño, Óscar Ramiro (2014). *Asedios a la ciudad letrada: ensayos críticos*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Louis, Annick (2014). *Las revistas literarias como objeto de estudio*. Recuperado de <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio>.
- _____ (2020). *A momentary lapse of history*. Borges y la crítica moderna argentina bajo la última dictadura y en la postdictadura (1976-1986). *Letras*. Dossier "Borges, sus ensayos: lógicas textuales y archivos de época". M. Cámpora (coord.) 81(enero-junio), 270-338.
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América latina: Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Mancini, Pablo (2013). Trabajar sobre la experimentación. *Revista Mexicana de Comunicación* 25(134). ePub.
- Manrique Ochoa, Miguel Ángel (2009). Las revistas culturales y la difusión de las ideas políticas modernas en Colombia. *Comunicación y Ciudadanía* 1, 98-105. Recuperado de <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/comciu/article/view/1833/1639>.
- Manrique Sabogal, Winston (2015, 05 de diciembre). El periodismo como literatura. El Nobel a Alexiévich consagra la crónica. Banville, Guerriero, Caparrós y otros autores reflexionan sobre ello. *El País, Babelia*, 10-11.
- Martel, Frédéric (2015). *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. México: Punto de lectura.
- Martín-Barbero, Jesús (2010). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona/México: Anthropos Editorial/UAM-Azcapotzalco.
- Martín-Barbero, Jesús, Bonilla, Jorge I., Cataño, Mónica M., Rincón, Omar y Zuluaga, Jimena (2012). *De las audiencias contemplativas a los productores conectados. Mapa de los estudios y de las tendencias de ciudadanos mediáticos*. Colombia: Universidad de los Andes, Centro de Estudios de Periodismo CEPER/Universidad EAFIT/Pontificia Universidad Javeriana.
- Martínez, Emiliano (2009). Una mirada hacia el futuro de la edición. En Tomás Granados Salinas (coord.). *Congreso internacional del Mundo del Libro (2009 sept.7-10 Cd. de México)*. *Memoria* (pp. 43-53). México: FCE.
- Martínez, Tomás Eloy (2006a). *La otra realidad. Antología*. México: FCE.

- _____ (Pról.) (2006b). *Lo mejor del periodismo de América Latina. Textos enviados al Premio Nuevo Periodismo CEMEX+FNPI*. México: FCE/FNPI.
- Marrugo Puello, C. (2015). Croniqueñas: una aproximación a la crónica periodístico-literaria del Caribe colombiano. *XIX Congreso de la Asociación de Colombianistas. Colombia: tradición y rupturas*. Universidad de Antioquia/Universidad EAFIT. Medellín, Colombia, 1-3 de julio. Recuperado de http://www.colombianistas.org/Portals/0/Congresos/XIXPonencias/Marrugo%20Puello_Cecilia_ponencia.pdf.
- Mateo, Ángeles (2001). Crónica y fin de siglo en Hispanoamérica (del siglo XIX al XXI). *Revista Chilena de Literatura* 59, 13-39.
- Mejía Llano, Juan Carlos (2019). *Estadísticas de redes sociales 2019: Usuarios de Facebook, Twitter, Instagram, YouTube, LinkedIn, Whatsapp y otros*. 21 de marzo. Recuperado de <https://www.juancmejia.com/marketing-digital/estadisticas-de-redes-sociales-usuarios-de-facebook-instagram-linkedin-twitter-whatsapp-y-otros-infografia/>.
- Mejía Vallejo, Maryluz (2009). El destape de la crónica. *Signo y pensamiento* 55 (28), 308-311.
- Mellado Ruiz, C. (2010). La influencia de CIESPAL en la formación del periodista latinoamericano. Una revisión crítica. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 16, 307-318.
- Meneses, Juan Pablo (Comp.) (2013). *Generación ¡Bang!: Los nuevos cronistas del narco mexicano*. México: Temas de hoy.
- Mignolo, Walter D. (1986). La historia de la escritura y la escritura de la historia. En Merlín H. Foster y Julio Ortega (eds.). *De la crónica a la nueva narrativa mexicana. Coloquio sobre literatura mexicana* (pp. 13-28). México: Oasis.
- Ministerio de Cultura de Colombia (2003). *Impacto económico de las industrias culturales en Colombia*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Moncayo C., Víctor Manuel (Coord.) (2015). *Antología del pensamiento crítico colombiano contemporáneo*. Buenos Aires: CLACSO.
- Monsiváis, Carlos (1986). *Amor perdido*. México: Era/Secretaría de Educación Pública. Lecturas Mexicanas, Segunda Serie. 44.
- _____ (1997). *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. 10ª reimpr. México: Era.
- _____ (2008). 'No todo es información. También hay noticias'. El periodismo de radio y televisión en América Latina. En Unidad de Comunicaciones de la CAF y FNPI. *¿Hacia dónde va el periodismo? Responden los maestros. Memorias de la conferencia realizada en Bogotá D.C., Colombia, organizada por la CAF y la FNPI. 28 de junio de 2005* (pp. 103-118). Bogotá: CAF/FNPI.
- Montes, Alicia S. (2014). *Políticas y estéticas de representación de la experiencia urbana en la crónica contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor.
- Montoya, Pablo (2007). Contornos de la crítica literaria en Colombia. *Literatura: teoría, historia, crítica* 9, 403-411.
- Morales Rodríguez, Luvia Estrella (2018). Alberto Salcedo Ramos: Cultura popular, crónica colombiana y periodismo norteamericano: Una conversación con Luvia Estrella Morales Rodríguez. *Latin American literature Today* 6. Recuperado de

- <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/mayo/alberto-salcedo-ramos-cultura-popular-cr%C3%B3nica-colombiana-y-periodismo-norteamericano-una>.
- Morales, L. y Ruiz, M. (2014). *Hechos para contar. Conversaciones con 10 periodistas colombianos sobre su oficio*. Bogotá: Universidad de los Andes/Debate. ePub.
- Muñoz, Boris (2012). Notas desabotonadas. La crónica latinoamericana. En Jaramillo Agudelo, D. (ed.). *Antología de crónica latinoamericana actual* (pp. 627-631). México: Alfaguara.
- Muñoz Molina, Antonio (2012). Un recuerdo. En FNPI. *Gabo periodista* (pp. 277-280). Cartagena de Indias/México: FNPI/FCE/Conaculta/Random House Mondadori.
- Narváez Montoya, Ancízar (2008). El concepto de industria cultural. Una aproximación desde la economía política. En José Miguel Pereira González, Luis Ignacio Sierra Gutiérrez y Mirla Villadiego Prins (ed.). *Industrias culturales, músicas e identidades: una mirada a las interdependencias entre medios de comunicación, sociedad y cultura* (pp. 29-58). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Nieto, Patricia (2013). Ahora hay una escuela de cronistas. *Revista Mexicana de Comunicación* 25(134). ePub.
- _____ (2015). *Los escogidos*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Nixon, R. B. (1982). Historia de las escuelas de periodismo. *Chasqui* 2, 13-19.
- Ogando, M. (2012). Facebook y perfil público: La construcción social de la identidad y de la subjetividad en grupos adultos. Proyectos de Investigación Disciplina. Universidad de Palermo. Recuperado de http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/1534.pdf.
- Ogarrio Badillo, Gustavo Edson (2003). *No habrá final feliz. Literatura, poder y melodrama en América Latina* [Tesis de licenciatura en Estudios Latinoamericanos]. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.
- Olivera, Guillermo (1996). Mirada, rostro y reproductibilidad técnica: la aporía de la televisión. *Estudios* 6, 83-91. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5391663>.
- Ortiz Moncada, Diego Abelardo (2012). *Qué tan malpensantes son los malpensantes. Análisis de recepción y consumo cultural de la revista El Malpensante* [Tesis de maestría en Comunicación]. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Osorno, Guillermo (Comp.) (2009). *Crónicas de otro planeta. Las mejores historias de Gatopardo*. México: Debate.
- Papalini, Vanina (2011). Literatura masiva, las marcas de la mundialización en las culturas nacionales. *Anàlisi* 43, 73-87.
- Parra S., Rodrigo y Zubieta, Leonor (1982). Escuela, marginalidad y contextos sociales en Colombia. *Revista colombiana de educación* 10. Recuperado de <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RCE/article/view/5079/4157>.
- Pimentel, Luz Aurora (2010). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. 4ª reimpr. México: UNAM/Siglo XXI.

- Pineda Buitrago, Sebastián (2016). En torno a El Malpensante: notas para una historia de la cultura colombiana contemporánea. *Sombralarga*. Mayo. Recuperado de <http://www.sombralarga.com/articulo.php?numeroArt=1&articulo=39>.
- Pineda Duque, Javier (2003). *Masculinidades, género y desarrollo*. Bogotá: Ediciones Uniandes, Facultad de Derecho.
- Poblete, Juan (2007). Crónica y ciudadanía en tiempos de globalización neoliberal: la escritura callejera. En Graciela Falbo (ed.). *Tras las huellas de una escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina* (pp. 71-88). Buenos Aires: Ediciones al Margen.
- Poblete, Patricia (2013a). Hibridez y tradición en la crónica latinoamericana contemporánea: los textos de Rafael Gumucio. *Textos híbridos* 3(1), 1-15.
- _____ (2013b). Hibridaciones de la crónica contemporánea (textos de Francisco Mouat). *Perspectivas de la comunicación* 6(1), 22-28.
- _____ (2014). Las narrativas del Yo en la crónica contemporánea. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 43, 241-254.
- _____ (2020). Crónica narrativa contemporánea: enfoques, deslindes y desafíos metodológicos. *Literatura Mexicana XXXI*(1), 133-153. DOI: 10.19130/iifl.litmex.31.1.2020.1143.
- Puerta Molina, A. A. (2011). El periodismo narrativo o una manera de dejar huella de una sociedad en una época. *Anagramas* 9(18), 47-60.
- _____ (2016). *La crónica latinoamericana actual: lo maravilloso real. Análisis del periodismo narrativo de Alberto Salcedo Ramos* [Tesis de Doctorado en Lenguajes y Manifestaciones Artísticas y Literarias]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- _____ (2017). *La mirada del cronista. El método de Alberto Salcedo Ramos*. Medellín: Universidad de Medellín.
- Rama, Ángel (1981). El "Boom" en perspectiva. En David Viñas y otros. *Más allá del boom: literatura y mercado* (pp. 51-110). México: Marcha editores.
- _____ (1985). La narrativa de Gabriel García Márquez: Edificación de un arte nacional y popular. *Texto Crítico, enero-agosto*(31-32), 147-245. Recuperado de <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7105>.
- _____ (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Rama, Claudio (2003). *Economía de las industrias culturales en la globalización digital*. Buenos Aires: Eudeba.
- Ramírez, Antonio (2009). ¿Por qué se venden los libros que se venden? En Tomás Granados Salinas (coord.). *Congreso internacional del Mundo del Libro (2009 sept.7-10 Cd. de México). Memoria* (pp. 301-313). México: FCE.
- Ramos, Julio (2009). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XX*. Caracas: Fundación Editorial El Perro y la rana.
- Restrepo Pombo, Felipe (Prol.) (2015). *15 años Gatopardo. Historias/Personajes*. México: Travesía editores.
- _____ (Comp.) (2016). *Crónica. Núm. 1*. México: UNAM.
- Rey, Germán (2002). Las vetas de la cultura. En Rafael Gutiérrez Giraldo. *Culturas simultáneas. Lecturas de la Encuesta Nacional de Cultura de Colombia 2002* (pp. 17-42). Bogotá: Ministerio de Cultura.

- Ricoeur, Paul (1999). "La identidad narrativa". En *Historia y narrativa* (pp. 215-230). Barcelona: Paidós.
- Rincón, Omar (2002). Perderse en las diferencias culturales para encontrarse como ciudadanos. Divagaciones sobre la Encuesta Nacional de Cultura, 2002. En Rafael Gutiérrez Giraldo. *Culturas simultáneas. Lecturas de la Encuesta Nacional de Cultura de Colombia 2002* (pp. 123-140). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- _____ (2006). *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.
- _____ (2012). La vida más allá de las audiencias. Rompiendo las pantallas, buscando la celebridad. En Jesús Martín-Barbero, Jorge I. Bonilla, Mónica M. Cataño, Omar Rincón y Jimena Zuluaga. *De las audiencias contemplativas a los productores conectados. Mapa de los estudios y de las tendencias de ciudadanos mediáticos* (pp. 179-238). Colombia: Universidad de los Andes-Centro de Estudios de Periodismo CEPER/Universidad EAFIT/Pontificia Universidad Javeriana.
- _____ (Prol.) (2015). *Otras realidades, otros caminos. Premio Nacional de Paz. Crónicas 1999-2014*. Bogotá: Taller de edición Rocca/Friedrich Ebert Stiftung.
- Rodríguez R., Jaime Alejandro (Pról., biblio. y notas) (2005). *Narradores del XXI. Cuatro cuentistas colombianos*. México: FCE.
- _____ (2009). Asedio a las narrativas contemporáneas. Mapa de posibles investigaciones. *Cuadernos de Literatura* 14(26), 14-51.
- _____ (Ed. Acad.) (2010a). *Hallazgos en la literatura colombiana. Balance y proyección de una década de investigaciones* (pp. 183-215). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- _____ (2010b). Cultura popular y modelos historiográficos en la narrativa colombiana contemporánea. En Jaime Alejandro Rodríguez (editor académico). *Hallazgos en la literatura colombiana. Balance y proyección de una década de investigaciones* (pp. 183-215). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Rodríguez Rodríguez, José Miguel y Albalad Aiguabella, José María (2012). Nuevas ventanas del periodismo narrativo en español: del big bang del boom a los modelos editoriales emergentes. *Textual & Visual Media* 5, 287-310.
- Rojas Mix, Miguel (2006). *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Rojo, Grinor (en prensa). Rodolfo Walsh, el realismo y la función social de la escritura. En Sergio Ugalde Quijntana y Ottmar Ette (eds.). *Políticas y estrategias de la crítica II: ideología, historia y actores de los estudios literarios*. Frankfurt/Madrid: Vervuert.
- Román Maldonado, Carlos Eduardo (2006). Colombia: reflexiones sobre la religión desde la Modernidad. *Revista Virtual Universidad Católica del Norte* 18, 1-19. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=194220466009>.
- Rotker, Susana (2005). *La invención de la crónica*. México: FCE.
- Roveda Hoyos, Antonio (2005). Las Facultades de Comunicación y Periodismo de Colombia: entre las incertidumbres de la científicidad y la claridad de las prácticas. *Revista Lasallista de Investigación* 2(2), 70-74.

- Rozo, Camilo (2012). Historia de una portada. *Blog Camilo Rozo*. Recuperado de <https://www.camilorozo.com/es/blog/140-historia-de-una-portada.html>.
- Said, Edward (2003). Crisis (en el orientalismo). En Nara Araújo y Teresa Delgado (selección y apuntes introductorios). *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)* (pp. 569-594). México: UAM-Iztapalapa/Universidad de La Habana.
- Sala Negra de El Faro (2014). *Crónicas Negras. Desde una región que no cuenta*. México: Aguilar.
- Salazar, Jezreel (2005). La crónica: una estética de la transgresión. *Razón y palabra* 47. Recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n47/josalazar.html>.
- Salcedo Ramos, A. (Dir. y esc.) (1998). El barrio de las penas. *Vida de barrio*. Señal Colombia. Bogotá. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zLMxBp3HNZM>.
- _____ (2007). Narrativa periodística del Caribe. Aportes costeños al periodismo narrativo de Colombia. *Folios, Revista de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Antioquia* 10(12-13), 102-106.
- _____ (2011a). La crónica: el rostro humano de la noticia. En Víctor Manuel García P. y Liliana María Gutiérrez C. (eds.). *Manual de géneros periodísticos* (pp. 127-154). Bogotá: Ecoe Ediciones/Universidad de La Sabana.
- _____ (2011b). Apuntes sobre el manejo de la escena. En *Materiales del Taller de Crónica: Las historias del Bicentenario de Cartagena de Indias*. Cartagena de Indias: FNPI. Recuperado de http://bicentenario.fnpi.org/materiales/apuntes_sobre_el_manejo_de_la_escenas.pdf.
- _____ (2011c). La crónica: el rostro humano de la noticia. En *Materiales del Taller de Crónica: Las historias del Bicentenario de Cartagena de Indias*. Cartagena de Indias: FNPI. Recuperado de http://bicentenario.fnpi.org/materiales/la_cronica_el_rostro_humano_de_la_noticia.pdf.
- _____ (2011d). Consejos para un joven que quiere ser cronista. *El Malpensante* 125 (noviembre), 68.
- _____ (2012a). *El oro y la oscuridad. La vida gloriosa y trágica de Kid Pambelé*. Bogotá: Aguilar.
- _____ (2012b). *Textos escogidos - Alberto Salcedo Ramos. Leer el Caribe*. Cartagena de Indias: Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena de Indias.
- _____ (2013). *La eterna parranda. Crónicas 1997-2011*. Bogotá: Punto de lectura.
- _____ (2014a). *Cinco apuntes sobre García Márquez. Lo que va del notario al fabulador*. Lección inaugural del Programa de Literatura, modalidad virtual. Universidad Autónoma de Bucaramanga. Segundo cuatrimestre. Recuperado de https://unabvirtual.unab.edu.co/images/leccion/li_sc_2014.pdf.
- _____ (2014b, 21 de abril). Gabo, “un narrador encoñador”, nadie salía de su prosa: Alberto Salcedo Ramos. Monólogo de Vox Populi. *Blu Radio*. Recuperado de <https://www.bluradio.com/62536/gabo-un-narrador-enconador-nadie-saldria-de-su-prosa-alberto-salcedo-ramos>.

- _____ (2015a). *Los ángeles de Lupe Pintor*. México: Almadía.
- _____ (2015b). *Botellas de naufrago*. Bogotá: Luna libros.
- _____ (2016a). *Viaje al Macondo real y otras crónicas*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- _____ (2016b). *De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho y otras crónicas*. 1ª reimpr. Bogotá: Aguilar.
- _____ (2016c). *Periodismo y Literatura: las lecciones de Gabriel García Márquez*. Conferencia del 21 de febrero de 2016 en el Teatro Chacao. Recuperado de <https://youtu.be/jZWqPZ1S-NI>.
- _____ (2017). *La crónica en veinte verbos*. Material didáctico para el Taller de crónica Echar el cuento. México. Universidad Iberoamericana.
- _____ (2019). *De los viejos a los nuevos cronistas de Indias*. Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.
- Salguero-Moya, Karina (2013). Una forma de dialogar con nuestros tiempos. *Revista Mexicana de Comunicación* 25(134). ePub.
- Samper Ospina, D. (Ed.) (2008a). *SoHo. Crónicas*. Bogotá: Aguilar.
- _____ (2008b). Las convicciones de SoHo. *SoHo* 100 (septiembre). Recuperado de <http://www.soho.co/entretenimiento/articulo/las-convicciones-de-soho/9433>.
- Samper Pizano, Daniel (Sel. y pról.) (2004). *Antología de grandes crónicas colombianas. Tomo II. 1949-2004*. Bogotá: Aguilar.
- _____ (Sel. y pról.) (2007a). *Antología de grandes reportajes colombianos*. 1ª reimpr. Bogotá: Aguilar.
- _____ (Sel. y pról.) (2007b). *Antología de grandes crónicas colombianas. Tomo 1. 1529-1948*. 2ª ed. Bogotá: Aguilar.
- Sánchez G., Gonzalo (2011). Introducción general. En *La masacre de Trujillo. Una tragedia que no cesa. Primer Informe de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación*. Bogotá: CNRR-Grupo de Memoria Histórica/Taurus.
- Santamaría, Germán (1994). *Colombia y otras sangres*. 2ª ed. Colombia: Oveja negra.
- Sapiro, Gisèle (2016). *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: FCE.
- _____ (2017). *Las condiciones de producción y circulación de los bienes simbólicos*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/Conacyt.
- Sarlo, Beatriz (1992). Estética y política: la escena massmediática. En Schmuler, H. y M. C. Mata (comp.). *Política y comunicación. ¿Hay un lugar para la política en la cultura mediática?* (pp. 49-90). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba/Catálogos editora. Recuperado de <https://es.slideshare.net/apuntesallprint/ques-sagol-0763-14proposiciones>.
- _____ (2006). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI.
- Sefchovich, Sara (2017). *Vida y milagros de la crónica en México*. México: Océano.
- Siebermann, Gustav (2011). Técnica narrativa y éxito literario: su correlación a la luz de algunas novelas latinoamericanas". En Dietrich Rall (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (pp. 365-380). México: Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras/Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.

- Sims, Norman (Sel. y pról.) (1996). *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*. Bogotá: El Áncora Editores.
- SoHo México (2015). *Kit de ventas 2015*. Recuperado de www.sohomexico.com.
- Talese, G. (2015). *El silencio del héroe*. Barcelona: Alfaguara. ePub.
- Tamayo, Guido (Ed.) (2007). *Bogotá 39. Antología de cuento latinoamericano*. Bogotá: Ediciones B.
- Tarifeño, Leonardo (2013, 14 de octubre). Alberto Salcedo Ramos: "Yo no mido a un cronista por el valor de sus metáforas, sino por el polvo que tiene en sus zapatos". *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/alberto-salcedo-ramos-yo-no-mido-a-un-cronista-por-el-valor-de-sus-metaforas-sino-por-el-pol-nid1629023>.
- Tendencias Digitales (2017, 26 de junio). *Uso de las redes sociales en Latinoamérica. Datos y reflexiones*. Recuperado de <https://tendenciasdigitales.com/redes-sociales-usos-latinoamerica/>.
- Tirzo, Jorge (2013). ¿Nueva? crónica latinoamericana. *Revista Mexicana de Comunicación* 25(134). ePub.
- Torres, Camilo (2015). La violencia y los cambios sociales. Introducción para los profanos. En *Antología del pensamiento crítico colombiano contemporáneo*. Buenos Aires: CLACSO. ePub.
- Urrego Ardila, Miguel Ángel (2017). *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia. De la guerra de los Mil Días a la constitución de 1991*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores/Universidad Central. OpenEdition Books. DOI: 10.4000/books.sdh.262.
- Vallejo Mejía, M. (1997). *La Crónica en Colombia: Medio Siglo de Oro*. Bogotá: Biblioteca Familiar Presidencia de la República.
- _____. (2006). *A plomo herido. Una crónica del periodismo en Colombia (1880-1980)*. Bogotá: Planeta.
- _____. (2009). El destape de la crónica. *Signo y pensamiento* 55(XXVIII), 308-311.
- Varela, Mirta (2010). Intelectuales y medios de comunicación. En *Historia de los intelectuales en América Latina. Vol. II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX* (pp. 759-781). Buenos Aires: Katz.
- Vargas Llosa, Mario (2016). *La civilización del espectáculo*. México: DeBolsillo.
- Vásquez, Juan Gabriel (Sel. y pról.) (2007). *Al filo de la navaja: diez cuentos colombianos*. México: UNAM.
- Villadiego Prins, Mirla (2008). Globalización, mercado e industrias culturales: ¿resistencia o simulacro? En José Miguel Pereira González, Luis Ignacio Sierra Gutiérrez y Mirla Villadiego Prins (ed.). *Industrias culturales, músicas e identidades: una mirada a las interdependencias entre medios de comunicación, sociedad y cultura* (pp. 59-70). Pontificia Universidad Javeriana: Bogotá.
- Villadiego Prins, Mirla y Pereira G., José Miguel (2008). Introducción. Una mirada a las interdependencias entre medios de comunicación, sociedad y cultura. En José Miguel Pereira González, Luis Ignacio Sierra Gutiérrez y Mirla Villadiego Prins (ed.). *Industrias culturales, músicas e identidades: una mirada a las interdependencias entre medios de comunicación, sociedad y cultura* (pp. 9-25). Pontificia Universidad Javeriana: Bogotá.

- Villanueva Chang, J. (2006). *Un día con Julio Villanueva Chang*. Huesca: Asociación de la Prensa de Aragón. Congreso Nacional de Periodismo Digital.
- _____ (2008). *Elogios criminales*. México: Mondadori.
- Villoro, Juan (2012). La crónica, ornitorrinco de la prosa. En Darío Jaramillo Agudelo (ed.). *Antología de crónica latinoamericana actual* (pp. 577-582). México, Alfaguara.
- _____ (2015). *Safari accidental*. México: Booket/Ediciones Proceso.
- Virgüez Rodríguez, Yhonathan (2019). *Estilo, oficio y arte editorial: El Malpensante*. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Vital, Alberto (2016). *La muerte de la cultura letrada*. México: UNAM, IIFL.
- Weinberg, L. (2006). *Situación del ensayo*. México: CCYDEL, UNAM.
- Weinberger, David, Levine, Rick y Locke, Christopher (1999). *The Cluetrain Manifesto*. Recuperado de www.cluetrain.com.
- White, Hayden (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Wills, Santiago (2015). Cantos de Buenos Aires. En Omar Rincón (prol.). *Otras realidades, otros caminos. Premio Nacional de Paz. Crónicas 1999-2014*, pp. 353-370. Bogotá: Taller de edición Rocca/Friedrich Ebert Stiftung.
- Wolf, T. (1988). *El nuevo periodismo*. 4ª ed. Barcelona: Anagrama.
- Zapata, Juan (2012). ¿Cómo analizar la posición social del intelectual en Colombia? Presupuestos metodológicos y culturales. *Lingüística y literatura* 62, 309-325.