



La crónica y los relatos de lo social

Gustavo Abad*

Fecha entrega: 2013-09-30 • Fecha aprobación: 2013-10-25

Resumen

A partir de la lectura de un texto representativo de la crónica latinoamericana, El entierro de Cortijo, de Edgardo Rodríguez Juliá, este trabajo analiza los valores de la crónica como relato de lo social; reflexiona acerca del oficio del cronista como portador de una subjetividad organizadora de significados; y propone una reflexión acerca del lugar que ocupa esta narrativa en la comprensión de las sociedades contemporáneas.

Palabras clave

Crónica, narrativa, multitud, subjetividad.

Abstract

From reading a text representative of the Latin American chronicle, Cortijo's funeral, Edgardo Rodriguez Julia, this paper analyzes the values as chronic social story, reflects on the craft of the writer as an organizing subjectivity carrier meanings, and proposes a reflection on the place of this narrative in understanding contemporary societies.

Keywords

Chronic narrative, crowd, subjectivity.

* **Gustavo Abad.** Investigador de la comunicación y docente universitario. Ha trabajado en varios medios como El Comercio, HOY, El Universo y El Telégrafo en las áreas de Investigación y Cultura. Ha publicado los libros: "El monstruo es el otro: la narrativa social del miedo en Quito" (2005); "Medios y movilidad humana. Pautas para informar sobre hechos migratorios" (2009); "Representación de la cultura afroecuatoriana en los textos de educación básica en el Ecuador" (2010); "El club de la pelea: gobierno y medios, un entramado de fuerzas y debilidades" (2011); "Ecuavoley: la ovación voluntaria" (2011). Docente de la Facultad de Comunicación Social-FACSO y de la Universidad Andina Simón Bolívar-Sede Ecuador. Magíster en Estudios de la Cultura-Mención en Comunicación. Actualmente prepara su tesis de Doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar-Sede Ecuador.

1 Edgardo Rodríguez Juliá (Puerto Rico, 1946) es novelista y ensayista. En octubre de 1982 asiste al multitudinario entierro de Rafael Cortijo y publica la crónica un año después. Ver: Rodríguez, Edgardo, *El entierro de Cortijo*, Ediciones Huracán, Puerto Rico, 1983

Hace varios años, antes de que un cáncer despiadado se lo llevara, el periodista y escritor argentino Tomás Eloy Martínez decía que hoy, más que nunca, tenemos la necesidad y la obligación de ponernos a pensar juntos y a narrar juntos, porque lo único que dejaremos, en sus palabras premonitorias, serán nuestras historias y nuestros relatos.

Puedo decir ahora, al escribir este ensayo, que esa sentencia no solo contenía un presentimiento, sino también la conciencia de que la realidad social se vuelve cada vez más compleja y hay que inventar otras maneras de narrarla. Ese llamado a pensar y narrar juntos significa, a mi modo de entender, sumar esfuerzos, juntar sensibilidades distintas, combinar disciplinas diversas y buscar nuevos modelos interpretativos y narrativos de esa complejidad.

Se trata entonces de hacer más flexibles las fronteras entre los campos del saber, intercambiar conceptos, herramientas y metodologías entre las disciplinas para hacer más inteligible la enrevesada trama de la vida social.

Desde ese reconocimiento, propongo un análisis de *El entierro de Cortijo*, de Edgardo Rodríguez Juliá¹. Se trata de la crónica del entierro de Rafael Cortijo, el famoso percusionista puertorriqueño, fallecido en 1982, quien fuera objeto de una multitudinaria despedida, una procesión que va dejando a su paso las claves de una cultura escrita en los cuerpos de los acompañantes. La crónica no será el límite de este ensayo sino, más bien, un relato disparador de otras reflexiones.

Rodríguez Juliá escribe un texto que rebasa en mucho la crónica informativa y se ubica en un territorio de cruces entre la sociología, la musicología, la

etnografía, la historia, la política... De manera que también haré un ejercicio de lectura cruzada, con un pie en la comunicación, otro en la literatura y, si tuviera otro, en la biopolítica. Desde ahí plantearé algunas reflexiones acerca de tres temas principales: 1. La crónica y el oficio de cronista en la construcción de otros relatos de lo social; 2. La voz y la estrategia narrativa; y 3. La representación del cuerpo individual y la multitud en las sociedades contemporáneas.

Ojos, oídos y memoria: el oficio de cronista

Desde una definición que ya va para tradicional, la crónica es un género narrativo e interpretativo, que se ubica entre el periodismo y la literatura. Para graficar su fuerza como relato, algunos han usado la metáfora del encuentro entre dos aguas, mar y río, donde el flujo y reflujo impide ver la separación. En ese espacio de cruces, la crónica es un relato que se nutre de muchos otros relatos.

Si profundizamos un poco más en la función cognitiva de la crónica, podemos decir que, además de un hecho narrativo, se trata también de un ejercicio del pensamiento, puesto que el narrador produce su relato a partir de una confrontación constante entre la observación y la conciencia, la razón y la emoción, la imagen y la palabra. Una profunda labor de subjetivación.

Quizá ese ejercicio de pensamiento es uno de los rasgos más visibles en la crónica de Rodríguez Juliá. Prácticamente desde el inicio, se ocupa de situar, como una de las principales tramas de la narración, el conflicto interno del cronista. Al contrario del narrador positivista y asertivo -que

todo lo sabe- éste es un narrador escéptico, que duda más que asegura -que no sabe- y, por eso mismo, busca una estrategia para narrar algo que parece rebasar su comprensión. Lo dice así:

“Morenos, morenos por todos lados y solo una Mont Blanc para escribir... No, el oficio de cronista dieciochesco me lo prohíbe: ni siquiera una libreta, ni una grabadora, tampoco una cámara Minox. Prefiero escribir la crónica pasándola sólo por el ojo y el oído, soy tercamente subdesarrollado, basta con escribir al otro día, cuando la memoria aún conserva frescos los detalles. El filtro del cronista es la memoria, la personal y la colectiva, también los prejuicios, ¿por qué no? Sálvese lo que pueda salvarse entre el momento vivido y la crónica escrita. Se perderá casi todo, claro, pero permanecerán las imágenes, los detalles más empecinados, esos que no pueden renunciar al recuerdo a pesar de la traición de la memoria...” (p. 17)

Ojos, oídos y memoria son sus herramientas declaradas. Nada de fórmulas cuantitativas. Se diría que hay allí una puesta en escena de su propia subjetividad. También un acto de transparencia en beneficio del pacto de credibilidad que todo narrador establece con sus lectores. El cronista expone sus propias carencias, sus propios miedos y sus propios límites. Es decir, aclara el lugar intelectual desde el cual produce su relato y, desde ahí, nos invita a creerle.

En muchos aspectos, *El entierro de cortijo* comparte las características de una corriente narrativa que, en el ámbito angloparlante, lleva la etiqueta de periodismo gonzo², cuyo equivalente latinoamericano viene a ser el periodismo de inmersión³. Se trata de modos de narrar muy parecidos –aunque tienen diferencias que no viene al caso desmenuzar aquí– que presentan un uso casi exacerbado de la primera persona, una fuerte exposición de la subjetividad, que diluye la división rígida del periodismo tradicional entre objeto y sujeto. Otro signo de este tipo de periodismo es una actitud frenética del narrador, que pone ojos y oídos por todas partes, para recrear imágenes y sonidos que producen un efecto sensorial donde cobran sentido los hechos.

También podemos decir que se trata de una modalidad de aprendizaje con el cuerpo a la manera como lo propone Loic Wacquant en su famosa etnografía sobre el boxeo titulada *Entre las cuerdas*⁴. Ahí el sociólogo canadiense narra su inmersión durante tres años en el gimnasio Woodlawn Boys Club, de un barrio negro de Chicago. El resultado es un cautivador relato acerca del proceso de transformación personal, no solo físico sino ético, de los boxeadores hasta llegar al profesionalismo. El académico se convirtió en boxeador para desarrollar lo que él mismo llama una “sociología carnal” de ese proceso. Nada que ver con las representaciones simplonas que hacen de ellos los medios masivos.

En palabras del propio Wacquant: “Nada mejor pues como técnica de observación y análisis que la inmersión iniciática en un cosmos, e incluso la conversión moral y sensual, a condición de que tenga una armadura teórica que permita al sociólogo apropiarse en y por la práctica de los esquemas cognitivos, éticos, estéticos y conativos que aprenden diariamente aquellos que lo habitan...”⁵

Encuentro ahí algunas resonancias del pensamiento de Walter Benjamin, quizá el ancestro más notable entre los pensadores que se han dado esa posibilidad. Durante sus viajes a ciudades pequeñas como Nápoles, Ibiza o Marsella,

2 Uno de los más conocidos exponentes de este género fue el periodista estadounidense Hunter Thompson (1937-2005) en los años 70 y 80, de quien se comenta que tenía la costumbre de enviar sus textos a las revistas demasiado tarde para ser editados pero justo a tiempo de ser publicados.

3 Una modalidad derivada de la gran escuela del periodismo narrativo, que consiste en inmiscuirse en la vida de un grupo social, participar de sus prácticas y ritualidades para encontrar sentidos renovadores.

4 Ver: Wacquant Loic, *Entre las cuerdas*. Cuadernos de un aprendizaje de boxeador, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2006

5 Wacquant, *Entre las cuerdas*... op.cit., p. 16



6 Según lo explica Julio Ramos en Descarga Acústica, ensayo, sf.

7 Guillermprieto, Alma, Escribir es como caminar, Relatoría del Taller de Crónica, Cartagena de Indias, enero de 2001

8 Modismo ecuatoriano para designar a los miembros de la clase económicamente elevada.

Benjamin “pone el cuerpo al servicio del experimento”⁶ como una manera de desestructurarse a sí mismo. El filósofo judío alemán pone a prueba la persistencia de un aparato conceptual preconcebido al que confronta con el estímulo sensorial y la experiencia espiritual. Pero no nos abramos otro frente en este ensayo. Ya habrá otra oportunidad para dialogar más a fondo con Benjamin.

Simplificando al máximo, el aprendizaje con el cuerpo es una manera de encarar la experiencia intelectual por fuera del método científico-racional. Significa abrir paso a la posibilidad de aprehender el entorno de manera sensorial, aunque no desprovista de una base teórica, ni desvinculada de una formulación discursiva. El saber y el sentir se juntan para producir nuevos modos de interpretar la realidad, pero también para producir nuevos modos de narrarla.

La pregunta que se deriva de todo ello es: ¿cómo verbalizar esa experiencia? Y aquí cobra importancia el tema del narrador, como lo veremos en lo que sigue.

El tema de la voz y la estrategia narrativa

Lo esencial de la crónica es la voz, le escuché decir en un taller de escritura a una maestra del género como Alma Guillermprieto⁷, y su sentencia me sonó a repicar de campanas, porque la voz –decía ella– permite al cronista establecer un flujo íntimo con el lector, un lazo para que el que lee sienta que conoce al que escribe, para que ambos dialoguen al mismo nivel y construyan un espacio de igualdad. La intimidad es la voz de la crónica, según la escritora y periodista mexicana.

De regreso al texto de Rodríguez Juliá, el tema de la voz se manifiesta desde el inicio. El narrador lo declara de esta manera:

“...ya se perfila que esta crónica será el encuentro de muchos cruces históricos. Pero bajándome del taxi simplemente me encontré, de frente, con una temible extensión mítica: *La luz de la Providencia*, ‘chacho, ahí no me paro yo ni pa’ los guardia. Los cuentos son terribles: la Providencia de Llórens es ámbito de eso que los marxistas clasifican bajo el signo de *lumpen*; mi madre pequeño-burguesa hablaría de *títeres*; no es lo mismo, pero, para todos los efectos del miedo al otro, saben igual... (p.11)

En otras palabras, el narrador tiene que superar una dificultad intelectual: *¿cómo narro toda esta complejidad?*, pero al mismo tiempo tiene que superar una distancia social: *¿cómo me inserto yo en este carnaval fúnebre?* Y así lo dice:

“El prejuicio de clases reduce hasta el límite paranoico: Por algo vine en taxi; ¿dónde demonios dejo el carro ahí en Llórens? Traspasar ese corredor mítico de violencia es casi asegurarse una cañona a manos de algún *teco* de *bejuco* desesperado. Mi pana, ese lenguaje es como la cifra de una distancia insalvable entre mi condición y la de *ellos*. *Mano*, esto de la lucha de clases sí que va en serio...” (p.11)

Resuelve así el primer dilema del relato con el posicionamiento de una voz narrativa: *Yo, intelectual aññado⁸, con todo mi prejuicio*



social y mis estudios universitarios, vengo a un barrio popular a narrar esta complejidad que es el entierro de Cortijo...

Posicionada una voz, Rodríguez Juliá adopta una estrategia narrativa de escenificación. Aquí vale una digresión: cuando se narra, se privilegia la voz del narrador, pero cuando se escenifica se abre espacio a las voces de los protagonistas. Se entiende entonces los motivos de tal elección. Mediante al construcción de escenas, el cronista se autoriza a sí mismo para incluir, sin violencia, su propia voz como organizador de la escena y constructor de sentidos. La escena permite decir: *yo estoy parado aquí y desde aquí te cuento lo que pasa.*

Al igual que el cine, el teatro, la novela, la crónica necesita escenas. En su sentido básico, la escena es una unidad de la dramaturgia conformada por una acción, un lugar y un tiempo. Y toda escena tiene una composición o encuadre. De esa manera, los elementos que el narrador incorpora a la escena cumplen la función de construir sentidos. Eso se nota de manera especial en el siguiente fragmento:

“Y cuando me viro, ¿quién está detrás de mí? Nada menos que el Cheo Feliciano. Cheo se planta frente al cadáver como si se propusiera la tarea de lograr algún conocimiento. Pero no es así, ya lo sé, el gesto resulta engañoso: Esa mirada tan cercana a la ternura pretende conciliarse, meramente alcanzar la resignación perfecta. (En otros hombres que desfilaron frente al cadáver observé, una y otra vez, el mismo gesto: un intento de precaria reconciliación con la adversidad consumadísima de la muerte. Luego de la rebeldía ante la gran bestia, el esfuerzo de acatar...). Cheo lo mira y se le dibuja una sonrisa. Más acá de la muerte Cheo sabe que Cortijo vivirá, pero, por ahora, que descanses en paz, viejo, y mira que de ti solo nos queda el perfume de la bondad (...) Reconoce que ese diminuto crucifijo del rosario que Cortijo tiene en las manos no está bien colocado. Hay que respetar la perfección del cadáver: Cheo Feliciano devuelve el diminuto crucifijo a su sitio, baja el tul y se cerciora otra vez de que todo esté perfecto, de que todo esté en su sitio (...) Las manos que tronaron tantos cueros ahora lucen rabiosamente quietas...” (p. 26)

Entre escena y escena, el narrador introduce su voz, mediante digresiones eruditas sobre diversos temas. Esa estrategia le permite desarrollar varias tramas a la vez: a) La subjetividad del cronista en el proceso de escritura; b) Una suerte de sociología de la música popular puertorriqueña; c) Una etnografía de la ritualidad fúnebre de los barrios populares; d) La dialéctica individuo-multitud, y quizá otras más. Son tramas superpuestas y cruzadas por un lenguaje, en muchos sentidos, *massmediático* por las imágenes y sonidos que incorpora.

Al mismo tiempo, la crónica ofrece varios contrapuntos: yo-ellos; vida-muerte; individuo-multitud; saber individual-memoria colectiva; amor-dolor; orden-caos; razón-emoción; solemnidad-espectáculo...Suficientes elementos para decir que el autor de *El entierro de Cortijo*, quiere juntarlo todo y narrarlo todo, como si quisiera recoger en cada oración la crónica total, en cada gota la lluvia completa.

Así, el texto resulta un gran acumulado de acciones y pensamientos simultáneos. Una gran coexistencia hay en todo esto. Encuentro ahí el sello neobarroco. El mismo autor no puede resistirse a una reflexión en ese sentido:

9 Luis Muñoz Marín fue gobernador de Puerto Rico entre 1949 y 1968 y llevó a cabo un proyecto desarrollista y modernizador que incluía, entre otras cosas, la institucionalización de la cultura.

“Pero es decisivo para el barroco hispánico el testimonio de la materia al fin derrotada... *¡No somos nada! Carroña. Vanidad de Vanidades!... Polvo eres y en polvo te convertirás* (...) Si no somos nada, ¿por qué usar los malos trucos de la materia para conmover el alma? (...) Pero nací en este Caribe hispánico y barroco, novelero e impresionable: La muerte exhibe en estas latitudes todos sus carismas (...) Y es que la muerte de un músico, ese silencio perfecto, resulta dos veces más aterradora. La vida como sonido queda burlada de modo ejemplar. Pero ya veremos cómo la comunidad le *busca la vuelta* a este asunto tan espinoso, el perfectísimo silencio de mi Cortijo...” (p. 24)

“Toda amistad, como todo amor, contiene la semilla de la culpa más dolorosa, porque se trata de *jamás haberte fallado, mi hermano*, y tantas veces no hemos correspondido, o nos hemos ausentado, o hemos probado la realidad del pecado, ese dolor que nuestra debilidad siembra en el corazón de algún ser querido. El pecado, como el dolor, es furiosamente comunitario. Pero Maelo aprovecha ese momento solitario, en que el velorio ya está a punto de convertirse en entierro, para vestirse de penitente (...) Ante los seres queridos muertos, esa búsqueda de la paz interior que parece impostergable... Se trata de saldar las deudas ya imposibles de pagar, aunque sea sólo con el pensamiento; la oración establece su consuelo, sí, porque *mano te negué tres veces, tres veces te he negado*... Ante el cadáver, ante el silencio, la quietud, la pretensión de restablecer el orden del amor...” (p. 49)

Acerca de las multitudes o la historia escrita en los cuerpos

Todo lo anterior conduce la mirada a un tema clave de la biopolítica actual: el cuerpo, ya sea en su dimensión individual (la persona) como en su manifestación colectiva (la multitud) y sus diversas representaciones. Y puesto que el relato disparador de estas reflexiones es *El entierro de Cortijo*, comencemos con la representación que hace Rodríguez Juliá y la función que le asigna al cuerpo muerto del plenero mayor.

Ante casi todo cuerpo muerto se convocan el dolor, el amor y la culpa. Los asistentes al entierro, especialmente los amigos y compañeros de música, como Cheo Feliciano, Ismael Rivera y otros, quieren restaurar un orden perdido, como si la vida que compartieron con Cortijo hubiese sido ambigua. Ahora, ante el cadáver quieren restaurar la armonía. Feliciano cuida el orden y vela por la dignidad del cuerpo yacente. Rivera cumple una penitencia y el modo de flagelarse es cargar el ataúd todo el trayecto hasta el cementerio. A su manera, los dos esperan que el cuerpo muerto los ayude a restaurar una atmósfera de paz y armonía.

La multitud es el cuerpo colectivo donde se puede leer la historia

Si la dimensión individual del cuerpo es restauradora del orden en ese contexto de ritualidad fúnebre, la dimensión colectiva resulta perturbadora. No puede ser de otra manera si convenimos en que la multitud es el cuerpo colectivo donde se puede leer la historia. Dicho de otro modo, las sociedades contemporáneas están dando demasiadas señales para afirmar que la historia está escrita en los cuerpos, individuales y colectivos, como lo veremos más adelante.

Por ahora, hay que reconocer que la multitud a la que se refiere Rodríguez Juliá lleva inscrita en sus cuerpos las señales de la tensión entre las expresiones de la cultura popular y el denominado nacionalismo cultural institucionalizado, del entonces gobernador Luis Muñoz Marín⁹, proyecto al que el cronista se refiere en varias ocasiones como “desarrollismo muñocista”, y lo contrapuntea asiduamente.

De modo irónico más que asertivo, se refiere a los asistentes al entierro como

una multitud ingobernable, emocional y caótica. No lo dice, pero si nos atenemos a la idea del monstruo, que anida en los imaginarios de las sociedades modernas del orden y el progreso, se trata de una multitud monstruosa, cuya monstruosidad radica en la ausencia de orden. Casi al final del relato, el cronista quiere una visión panorámica del entierro, pero la multitud es incapaz de posar. Por ello, tiene que volver la mirada a los rostros individuales.

“Pasé la Fábrica de Botones y la Farmacia Archilla, llegué frente al cementerio, reconocí a Rubén Blades y quise esperar la llegada de la comitiva, me interesaba la toma frontal, la toma panorámica que me entregaría una perspectiva emblemática del entierro. Algo así como una foto de caseta o ficha de preso. Ahora quiero un *golpe de vista* que sea capaz de resumir toda esta complejidad. Pero ocurre que la multitud resulta incapaz de posar. Una multitud jamás asume pose, a menos que se trate de los *rallies* nazis de Nuremberga, y aquí en Villa Palmeras estamos tan lejos de los alemanes como distantes estuvieron ellos de las plenas acuñadas por el Gran Canaria hacia 1937...” (p. 77)

El tono irónico del cronista para referirse a esa multitud sugiere que quizá está –pero no solo él está– tratando de leer un fenómeno nuevo con herramientas viejas. *La vieja idea que tengo de las multitudes no me alcanza para explicar lo que veo, porque aquí algo está cambiando y no sabemos qué...* parece decir. Y en efecto, es necesario afinar nuevos conceptos, nuevos enfoques y nuevas percepciones para leer la historia en el texto amplio de las multitudes.

Las multitudes son las protagonistas del mundo contemporáneo y en sus conductas se pueden leer los síntomas de cambio o continuidad de un deter-

minado orden. Una muestra aleccionadora de ello nos ofrece Carlos Monsiváis en su famosa crónica *La hora del consumo de orgullos*¹⁰, acerca de la pelea entre Julio César Chávez y Greg Haugen, en el estadio Azteca de México, en 1992. Invitemos aquí al viejo *Monsi*.

Aunque el protagonista del espectáculo deportivo es un cuerpo individual -el de Chávez- Monsiváis vuelve la mirada a un cuerpo colectivo, la multitud reunida en el estadio. Se trata de una multitud ingobernable para cualquier proyecto cultural tutelado desde el Estado. Sin embargo, es un monstruo de mil cabezas totalmente entregado a un nacionalismo coyuntural tutelado por la industria del espectáculo. Monsiváis arranca su relato con una afirmación reveladora:

“Si algo le queda al nacionalismo es su dimensión pop. No popular, algo más bien anacrónico a fuerza de lo sentimental, sino *pop*, con el acento en el perfil publicitario, en los mensajes subliminales, en ese ‘barullo de las estaciones’ que es la moda. Así por lo menos lo percibo hoy, en el estadio Azteca, recinto de la pelea entre el campeón Julio César Chávez y el retador Greg Haugen” (p.24)

En este caso, la multitud encuentra en el cuerpo vivo del boxeador el elemento restaurador del mito de la nación. Curiosamente, los proyectos nacionalistas tutelados por los poderes políticos colocan a los cuerpos muertos como restauradores de la nación (Bolívar, Alfaro, Evita...), mientras que los nacionalismos *pop*, tutelados por la industria del espectáculo, aprovechan los cuerpos vivos (deportistas, artistas, héroes populares...) que movilizan multitudes con una ilusión llamada nación.

No obstante, las multitudes también ofrecen otras caras, demasiadas como

10 Ver: Monsiváis, Carlos, Los rituales del caos, Biblioteca Era, México DF, 2003, p. 24-30

11 Ver: Rheingold, Howard, Multitudes inteligentes: la próxima revolución social, Gedisa, Barcelona, 2004

12 Defensa de la Utopía, conferencia en el seminario Situaciones de crisis en medios impresos, Bogotá, 11 de marzo de 1996.

para intentar un sumario exhaustivo en este ensayo, pero sí representativas como para reforzar lo expuesto. Una de ellas está en las llamadas multitudes inteligentes¹¹. Se trata de una denominación propuesta por el investigador de la comunicación Howard Rheingold para referirse a esas movilizaciones de personas que se unen por una causa sin estar vinculadas a un proyecto político orgánico, sino porque tienen a su alcance una herramienta que hace posible su convocatoria: las nuevas tecnologías de la comunicación.

Las multitudes inteligentes representan una alianza entre ideología y tecnología, entre razón histórica y razón instrumental para crear otra dimensión del espacio público. Sin embargo, no hay que olvidar que la tecnología no provoca movilizaciones sociales por sí misma, sino que es la gente con motivos para rebelarse la protagonista de este nuevo modo de intervención social, que se declara disidente de los partidos políticos, de los medios de comunicación y de otras formas de institucionalidad tradicionales.

Movilizaciones históricas como las de Seattle (noviembre, 1999); Manila (enero, 2001); Madrid (marzo, 2004); Quito (abril, 2005), París (septiembre, 2005) hasta las más recientes como el movimiento de Los Indignados o la llamada Primavera Árabe, ponen en escena unas multitudes cuyas conductas podemos definir como conductas tecno-sociales, basadas en su capacidad de conectarse a la red en cualquier momento y lugar para movilizar una masa crítica capaz de hacer cosas que antes resultaban imposibles.

El reto aquí es encontrar una narrativa para toda esa complejidad. La pregunta es: ¿quién puede dar cuenta con mayor propiedad de la historia escrita en los cuerpos: el periodismo, el ensayo sociológico, la teoría política, el cine, el teatro, la novela, el cuento...? Como decía, parafraseando a Tomás Eloy Martínez al inicio de este ensayo: se trata de ponernos a pensar y a narrar juntos. Ahora que lo recuerdo, también decía que la crónica es: “Una voz a través de la cual se puede pensar la realidad, reconocer las emociones y las tensiones secretas, entender el por qué, el para qué y el cómo de las cosas con el deslumbramiento de quien las está viendo por primera vez”¹² Y yo le creo.



Bibliografía consultada

- Guillermprieto, Alma. *Escribir es como caminar*, Relatoría del Taller de Crónica. Cartagena de Indias, FNPI, enero de 2001.
- Ramos, Julio. *Descarga Acústica*, ensayo, sf.
- Rodríguez, Edgardo. *El entierro de Cortijo*, Ediciones Huracán. Puerto Rico, 1983.

- Wacquant Loic. *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2006.
- Monsiváis, Carlos. *Los rituales del caos*. Biblioteca Era, México DF, 2003.
- Martínez, Tomás Eloy. *Defensa de la Utopía*, conferencia en el seminario Situaciones de crisis en medios impresos. Bogotá, 11 de marzo de 1996.
- Rheingold, Howard. *Multitudes inteligentes: la próxima revolución social*. Gedisa, Barcelona, 2004.

