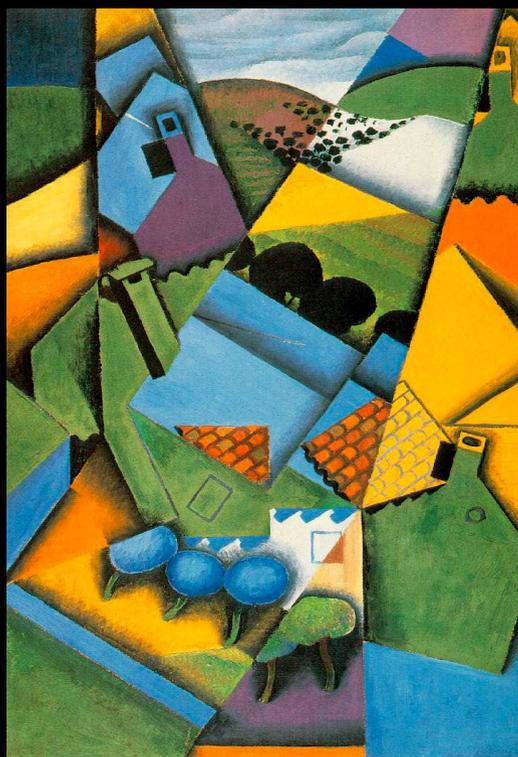


María Josefina Barajas

Textos con salvoconducto: La crónica periodístico-literaria venezolana de finales del siglo XX



Universidad Central de Venezuela
Ediciones de la Biblioteca - EBUC

EDICIONES DE LA
BIBLIOTECA DE LA
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
EBUC

**Textos con salvoconducto:
La crónica periodístico-literaria
venezolana de finales del siglo XX**

EDICIONES DE LA BIBLIOTECA – EBUC
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO - FHE

Colección: Arte y Literatura

María Josefina Barajas

**Textos con salvoconducto:
La crónica periodístico-literaria
venezolana de finales del siglo XX**



Universidad Central de Venezuela
Ediciones de la Biblioteca - EBUC
Comisión de Estudios de Postgrado-FHE
Caracas, 2021

Universidad Central de Venezuela

Rectora: Cecilia García Arocha

Vicerrector Académico: Nicolás Bianco C.

Vicerrector Administrativo: Amalio Belmonte (e)

Secretario: Amalio Belmonte

Gerente de Información, Conocimiento y Talento: Julie González de Kancev

© Primera edición, Ediciones de la Biblioteca-EBUC - Comisión de Estudios de Postgrado-FHE, UCV, 2013

© Primera edición digital, Ediciones de la Biblioteca EBUC-UCV, 2021

© María Josefina Barajas

Coordinación editorial: Christiam Mirelles

Diseño de portada: Carmen Beatriz Salazar

Imagen de portada: *Paisaje con casas en Ceret*, de Juan Gris

Diagramación y montaje: Carmen Beatriz Salazar

Corrección: Luisana Bisbe

Hecho en la República Bolivariana de Venezuela

Hecho el Depósito de Ley

Depósito Legal: DC2021000624

ISBN: 978-980-6708-47-1

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier vía o método sin autorización por escrito del Editor y del Autor

PN4759

B37

Barajas María Josefina

Textos con salvoconducto: La crónica periodístico-literaria venezolana de finales del siglo XX / María Josefina Barajas – Caracas, Venezuela:
1ra edición digital, Ediciones de la Biblioteca EBUC-UCV, 2021.

1,4Mb. ; PDF.

ISBN: 978-980-6708-47-1

Depósito Legal: DC2021000624

1. LITERATURA Y SOCIEDAD 2. LITERATURA VENEZOLANA FINALES SIGLO
XX 3. PERIODISMO LITERARIO 4. CRONICA PERIODISTICA-LITERARIA

ÍNDICE

Una de las tantas canciones de ayer15

CAPÍTULO 1

Las urgencias de la vida cotidiana:

Eso que no pueden dejar de decir las crónicas41

Ser latinoamericano es mirar con los ojos de quien sabe45

La Venezuela de los relatos posibles:

Esa cierta base actual por donde pasa la vida de todos los días55

1. El domicilio58

2. El trabajo67

3. La calle83

Universales reales105

Voluntad de saber121

Amplitud de la paradoja127

CAPÍTULO 2

Nosotros (somos) los otros heridos por el poder público:

El sujeto de las crónicas131

Ese que habla en las crónicas133

1. ¿Cómo es él? o ¿quién habla?138

2. ¿De dónde es?162

3. ¿En qué lugar?173

Nosotros, los otros205

1. Ustedes y yo206

2. Ellos y yo, el nosotros triangular	210
3. Nosotros por un breve tiempo	217
El intelectual en las crónicas	237
La paradoja verdad y poder	253
CAPÍTULO 3	
Ser de diversas escrituras:	
El relato de las crónicas	261
La narración: una lengua común	264
La crónica, ¿otro cuento?	273
La crónica, ser de diversas escrituras	296
Diálogo y respuesta	308
Textos con salvoconducto	313
1. Los temas u objetos de habla de las crónicas	313
2. Los sujetos autorizados para hablar su lenguaje	314
3. Los modos de hablar	314
Bibliografía	321

A Leopoldo
A Pausides

Reconocimientos

Esta investigación sobre las crónicas periodístico-literarias venezolanas se inició en la Universidad Simón Bolívar (USB) en el año 2004, con mi proyecto doctoral en Letras. Carlos Pacheco fue mi tutor y el primer lector del manuscrito. De él fue la idea de trabajar un conjunto tan amplio de crónicas capaz de ofrecer una visión del género. Conté con las fructíferas exploraciones hemerográficas de Dianajana Hernández, mi pasante de investigación en los años de inicio del proyecto, también con la acuciosa revisión editorial de parte del manuscrito realizada por Isabel Bello, y con el diligente cotejo bibliográfico de Ezioly Serrano, asistente del área de Letras, todas ellas de la Universidad Central de Venezuela (UCV). El análisis en general se nutrió de las valiosas observaciones de quienes fueron sus lectores académicos en esta universidad: Aura Marina Boadas, Ángel Gustavo Infante, Vicente Lecuna, Jorge Romero León, Carlos Sandoval; y de quienes leyeron mi tesis doctoral en la USB: Luis Barrera Linares, Carmen Bustillo y Gina Saraceni.

Mi reconocimiento especial a los estudiantes de la Escuela de Letras y de la Maestría en Estudios Literarios de la UCV, por sus muchas interrogantes acerca de las crónicas. Creo haber respondido a lo largo de este libro varias de esas desafiantes y animadoras preguntas.

Mi gratitud a Nancy y a Eduardo Barajas, a Pausides y Leopoldo González por todo el apoyo, por la amorosa paciencia. Y también mi gratitud a Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela (EBUC) y a la Comisión de Estudios de Postgrado de la Facultad de Humanidades y Educación (UCV), por acoger este libro en su prestigioso Fondo Editorial.

No me interesa la pura especulación, tampoco la descripción de los hechos en sí: no me canso de pasar de una a otra. El campo completo de la teoría literaria posee este estatus intermedio: doblemente tentado por una reflexión totalmente general y por el estudio concreto de textos. La misma ambigüedad se prolonga incluso en el estilo de la exposición. Trato de alejarme tanto de un impresionismo que me parece irresponsable –no porque esté privado de una teoría sino porque no desea conocerla– como de un formalismo terrorista, en el cual todo esfuerzo del autor se agota en descubrir una nota aún más precisa para una observación a menudo pobre.

Tzvetan Todorov. “Nota del autor”. *Los géneros del discurso*

Una de las tantas canciones de ayer

Tu amor es un periódico de ayer
Que nadie más procura ya leer
Sensacional cuando salió en la madrugada
Al mediodía ya noticia confirmada
Y en la tarde materia olvidada

“Tite” Curet Alonso. “Periódico de ayer”

“Periódico de ayer” fue una de las tantas canciones de Héctor Lavoe que más de una vez se bailó en cuanta rumba hubo, por allá, por los años setenta y por aquellos significativos años ochenta caribeños y venezolanos. Esta canción, que solemos recordar gracias a la letra del coro que repite con simpatía *Y para qué leer un periódico de ayer*, habla del enfático rechazo sentido por el protagónico personaje masculino hacia ese amor ya perdido, hacia la mujer que pudo ser la compañera posible de su vida y, en cambio, no trascendió en el tiempo; no fue el refugio amoroso que prometía ser, convirtiéndose por tanto en la obvia “materia olvidada” que es posible arrumar como un periódico de ayer una vez perdido su aspecto noticioso, su interés, su eficacia en el presente, tal como lo señala la (re)sentida letra de ese melodrama cantado.

Pero, si bien detenerse en esta canción podría ser un gesto excitante o alentador para iniciar, por ejemplo, un diálogo sobre las prácticas de la separación amorosa o sobre el melodrama como género, aquí la cita me permite mostrar, desde ya, la particular relación con el espacio y con el tiempo de un tipo de enunciados que en los últimos años ha despertado un nuevo interés en los lectores por su publicación en libro luego de aparecer en el periódico. El singular paso del periódico al libro demuestra que la emergencia de ese tipo de enunciados no acaba, no termina, no concluye simplemente en el postulado de un presente que ya es una vivencia más del pasado, como ocurre en nuestra canción, al arrojarse el periódico de ayer. Mudados a la resistencia de aquella otra superficie recubierta de tapas unidas a un lomo, esos enunciados más bien permanecen, perviven, procuran ser leídos más allá de aquel día inicial de su manifestación en el impreso. Me refiero en especial a las crónicas, una de las formas particulares de textos sobre los cuales hemos tenido conocimiento en Latinoamérica desde hace mucho, pero que, no obstante su reconocido artificio literario, parecen presentarse todavía hoy en día alejados del campo de interés de los estudios literarios. Sobre todo, cuando en lugar —o luego— de unirlos a nuestro pasado colonial, se los ha asociado en las últimas dos centurias con el periodismo y la prensa del Continente. Pues bien, de vuelta a esa canción que plantea un juego melodramático de ambigüedades entre el olvido por una parte, y el hecho de recordar, por otra, uno de los aspectos que entonces me gustaría indagar acerca de las crónicas es su especie de renuencia textual a mostrarse coherentes de manera exclusiva con un género del periodismo, a pesar de partir de las páginas de la codificada prensa diaria, y a pesar, también, de las consideraciones tradicionales de nuestra historia y crítica literarias, que intentan anudar las crónicas a los tejidos de la memoria de hechos históricos o al ejercicio informativo del periodismo.

Antes de iniciar la tarea de describir las características de esta exploración, resulta ineludible enfrentar al menos dos preguntas

que nos llevan a formular los límites de nuestro propósito: ¿qué entendemos en nuestros días por crónica? y, ¿a qué tipo de textos nos remite ese término en la diversidad de sentidos de la serie que los asocia bien sea como discurso histórico, como género periodístico, o como literatura?

En primera instancia, con la palabra crónica nos podemos referir en América Latina a un conjunto de escritos relacionados con nuestro pasado colonial que nos *habla(ba)* del descubrimiento y de la conquista del Nuevo Mundo. Tal como lo señala Walter Mignolo en “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista”, se trata de un corpus de textos que entendemos organizado historiográficamente a partir del *referente*: uno integrado por el descubrimiento y la conquista de Indias (58).

Pero también se trata de un conjunto de textos susceptibles, según el mismo Mignolo, a ser organizados por un segundo criterio, el *cronológico-ideológico*, cuyo “límite cronológico puede trazarse situando, en una punta del espectro, el *Diario de navegación* de Cristóbal Colón [1492] y, en la otra, la *Historia del Nuevo Mundo* de J. B. Muñoz (1793)” (ibídem); mientras que su aspecto ideológico está referido al cambio de paradigma que significó la fundación y reconocimiento de una nueva realidad llamada América, porque tal como lo advierte el autor:

lo que se denomina generalmente como *Indias o Nuevo Mundo*, en los escritos anteriores al final del siglo XVIII y que, con más asiduidad, comienza a denominarse *América* en el siglo XIX, no sólo es –lo sabemos– un cambio de nombre, sino una modificación conceptual relacionada con un cambio político-económico que trazamos, cronológicamente, con la independencia. (“Cartas, crónicas y relaciones...” 58)

Ya sea organizado según el referente o según el criterio cronológico-ideológico, este corpus en principio puede presentarse integrado por una diversidad de textos que permite incluir las *cartas relatorias* y las *relaciones* (las primeras *relatan* los acontecimientos de la época expresados con mayor o menor número de detalles, a diferencia de otro conjunto de cartas, las segundas, las relaciones, en las cuales prevalece la comunicación centrada en *informes o solicitudes* dirigidas a la Corona que “reemplazan la inevitable falta de copresencia entre el destinador y el destinatario”) (Mignolo 59); pero también se encuentran dentro de este corpus las mismas *crónicas* como sinónimo de *historia*, de “narración del tipo *gesta* o del tipo *vitae*, éste último, que irá conformando la biografía” (Mignolo 76).

Jean Franco en su *Historia de la literatura hispanoamericana* asegura que

exceptuando *La Aracucana* [1569, 1578, 1589] y sus imitaciones, el enfrentamiento del antiguo mundo con el nuevo y los mitos y leyendas que surgieron como resultado de la lucha, no iban a expresarse en los géneros literarios al uso. La epopeya de la conquista se compuso en otras formas: en los diarios de navegación, en los relatos de descubrimientos, en las cartas, crónicas e historias, incluso en controversias. Los diarios de navegación de Colón, las *Cartas de relación* de Hernán Cortés, textos llenos de ingenuidad y carentes de toda intención artística, describen un salto en lo desconocido de proporciones vertiginosas. Libros como éstos fundan los esquemas mítico-poéticos de la literatura latinoamericana. (Franco 21. El subrayado es mío)

Es decir, mientras Mignolo resalta en las *crónicas* la asociación que estas establecen con el discurso de la *historia* del período del

descubrimiento y la conquista de Indias, Franco las relaciona con el conjunto inicial de la *literatura* que luego se llamará propiamente *latinoamericana*.

El término crónica, sin embargo, no se agota en las esenciales referencias puntualizadas por Mignolo y Franco.¹ En segunda instancia, la voz también identifica a esos textos breves escritos a partir del XIX por personajes de la vida intelectual latinoamericana que fueron conocidos como estampas o leyendas históricas, provistas de cierto carácter documental y testimonial. Textos útiles para recrear las escenas íntimas de las ciudades y de los pueblos, capaces de volver la vista no solo a las presencias y a las mudanzas de la arquitectura, sino también a los efectos causados en los habitantes de esas ciudades y de esos pueblos por la inexorable naturaleza y por la dinámica social de la época. Se trataba de la crónica de las esquinas, de los conventos, de las costumbres y anécdotas de una capital, como la Caracas que

¹ A las cuales también pueden incorporarse, con variado y contrapuesto énfasis sobre el carácter histórico o literario de los textos de crónica de la época del descubrimiento y la conquista de Indias, las observaciones de otros autores como Enrique Anderson Imbert en su reconocida *Historia de la literatura hispanoamericana*. Al inicio del capítulo “1492-1556” de su libro, Anderson Imbert señala que “A la literatura española de estos años suele considerársela como un primer Renacimiento y se la caracteriza por sus importaciones de formas e ideas, especialmente desde Italia. [...]. Los libros que circulaban y se imprimían eran en su mayoría eclesiásticos y educacionales, es cierto. Pero, apartando lo que se hizo en lengua indígena y en latín –aquí sólo nos concierne la literatura de lengua española–, dos géneros, aunque de apariencia medieval, son los que, al contacto con la nueva realidad americana, adquieren fuerza creadora: la crónica y el teatro. [...]. No tienen esas crónicas la composición, la unidad, la congruencia, el orgullo artístico e intelectual de las creaciones del Renacimiento. A pesar de su aparente medievalismo, sin embargo, los cronistas dieron a sus páginas una nueva clase de vitalidad, de emoción anticonvencional, sea porque espontáneamente y casi sin educación escribían lo que habían vivido o porque, por cultos que fueran, dejaron que las maravillas del mundo los exaltarán” (*Historia de la literatura...* 17-8. El subrayado es mío).

nos presentaba Aristides Rojas (1826-1894) en el siglo XIX. Crónica auspiciada muchas veces por los municipios y las alcaldías que en nuestro ámbito venezolano todavía hoy día está vigente. En todo caso, instituidas oficialmente o no por los Gobiernos, el medio de publicación podía ser el libro pero también el periódico. Y, así, conservando su filiación histórica, el término crónica tomaba una ruta hasta entonces poco habitual para el tipo de enunciados que designaba. Este último, ahora, compartía el ánimo y la diversidad de contextos característicos de la difusión de los escritos breves. Ya es un tópico, como lo afirma Alba Lía Barrios en su libro *Primer costumbrismo venezolano*, que

La historia y la crítica literarias nos han habituado a los términos *cuadro, acuarela, boceto, pincelada*; otras veces *crónica, artículo o género de costumbres*. Siempre catalogando en forma global, siempre tratando como conjunto homogéneo esa producción breve que “combatió” con pícaro versatilidad en los agitados periódicos de nuestros comienzos republicanos.

La fluctuación entre expresiones que llaman la atención sobre lo pictórico-descriptivo, rehuyendo las clasificaciones genéricas de la tradición literaria, y esos otros términos como *artículo o crónica*, que atrapan en redes netamente periodísticas, se inscribe en una ambigüedad mayor: hay dudas sobre el estatus que poseen estos textos, si pertenecen o no a lo literario. (Barrios 59)

Con esa apuesta a percibir las crónicas “en redes netamente periodísticas”, el vocablo da cuenta de un nuevo estatus relativo a la aparición en prensa de esos textos efectivamente venidos de otros territorios discursivos, un nuevo estado de ciudadanía relativo al incipiente periodismo cuya geografía ya no dejarán de transitar.

En las últimas décadas del siglo XX e inicios del siglo XXI, la voz *crónica* en medio de su estado migratorio adquiere reconocimiento

desde las páginas del periódico, y ya no solo remitirá a una forma de historiar o de hacer literatura como lo habría hecho hasta entonces. Según su contenido y entre otras manifestaciones escritas del reportaje o de la prensa, bajo crónicas periodísticas podemos encontrar, de acuerdo con lo que apunta Guillermina Baena Paz en su texto *Géneros periodísticos*: la crónica noticiosa, la parlamentaria, la deportiva, la crónica de sociales, crónica local, crónica de nota roja, de cultura y hasta las crónicas que son uno de los motivos de estas páginas, las crónicas literarias (Baena Paz 29). De ese modo, en el conjunto de los textos periodísticos se conciben distintos estados civiles para un nombre que ya no solo es el de crónica a secas, solitaria y sencillamente, ni aquel de crónica, acompañado de un apellido imponente y espléndido en sintonía con la estatura de su especial destinatario, de Su Majestad, el Rey, como se da a conocer la crónica de Indias. Ahora, según el tema en el que discurren sus horas, a ese nombre se le asocia un lujo diverso de apellidos que o bien denotan su soltería textual: “crónica noticiosa”, “crónica parlamentaria”, “crónica deportiva”, “crónica local”, “crónica literaria”; o bien su maridaje: “crónica de sociales”, “crónica de nota roja”, “crónica de cultura”.

Restringiendo la diversidad de apellidos y el estado civil de las crónicas a uno que en especial nos retiene en estas páginas, el de *periodístico-literaria*,² propio de la *crónica literaria* cuando emerge

² Esta denominación tan larga tiende, sin lugar a dudas, a descarrilar nuestras intenciones de tantear y delimitar el campo de identidad de ese cierto tipo de crónica. Con un nombre tan largo (crónica periodístico-literaria) es posible extraviar nuestra atención sobre su linaje discursivo, esa doble exigencia de parentesco periodístico y literario es complicada antes que sencilla. Sobre todo al no usar la habitual “y”, entre uno y otro adjetivo, sino el guión corto propio de la composición de un solo apellido: periodístico-literaria. No obstante, ese largo título nos brinda la ventaja de evidenciar y de reconocer la inseparable sabia de dos de los grandes discursos animados en la trama de la crónica.

en las superficies y condiciones de los impresos, podríamos pues empezar por señalar que con tal nombre se identifica a ciertos textos aparecidos a diario en las secciones de opinión o en las páginas culturales de la prensa de gran tiraje como parte de un fenómeno hispanoamericano, general, lo mismo chileno, mexicano, puertorriqueño o venezolano. Pero igual, esos escritos pueden hallarse en las páginas de los encartes o de las revistas del fin de semana distribuidos por los periódicos como sección de una entrega especial, dirigida, según sabemos, a un público que exige *cultura* para los días de descanso, de intimidad o de recogimiento en la casa o para los días de ocio en los espacios ciudadanos de esparcimiento, como la tranquila y fresca plaza con sus bancos para sentarse, o la alegre y aromática cafetería con sus mesas bien dispuestas. Se trata, entonces, de una presencia que no se fatiga ningún día de la semana, de una convidada de lunes a domingo, distinta, por ejemplo, a la participación no periodística de la crónica literaria que Guillermina Baena Paz encuentra

más frecuente en las revistas que en los periódicos y [...] [cuyo] ámbito se vé [sic] reducido cada vez más a las revistas especializadas. [Aunque] En alguna página periodística de repente aparece alguna crónica literaria que llega a ser un descanso a los ojos y al pensamiento, entre la conmoción que producen las informaciones cotidianas, a cual más dramáticas o terribles. (*Géneros periodísticos* 54-55)

Ahora bien, desde mi punto de vista es evidente que se trata de un tipo de crónica, esta de finales del siglo XX, emparentada con aquellos enunciados exigidos para publicarse en la prensa de las modernas capitales latinoamericanas a finales del siglo XIX; escritos, por cierto, como crónicas por algunos de los grandes de la literatura de la región entre los cuales podemos encontrar a José Martí, a Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal o al mismo Rubén Darío. Crónicas

periodístico-literarias, en todo caso y no solo literarias según lo señala Guillermina Baena Paz, quien, a mi parecer, fija como mínimo o poco usual el horizonte de emergencia discursiva de la crónica literaria en el suelo del periodismo y, en consecuencia, la legitima como texto solo a partir de su materno reconocimiento literario. En este sentido, Susana Rotker afirma en *Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí* que

Sobre las crónicas es necesario decir que son –no sólo en la América Latina, sino en todo el ámbito de la lengua castellana–, como género y como práctica, el punto de encuentro entre el discurso literario y el periodístico. Durante el Modernismo fueron también la expresión misma de las contradicciones no resueltas en un momento de quiebras epistemológicas, contagios culturales, profesionalización del escritor; fueron el modo que tuvieron los poetas (clasificados erróneamente como los más elitistas en la historia literaria latinoamericana) para comunicarse activamente con el público. [...]. La crónica fue, así, el vehículo para criticar y expresar a la sociedad que se modernizaba; fue también el recurso que les permitió –a través de la lectura y del conocimiento mutuo de sus textos– construir una poética que por primera vez estaba en los periódicos y no en los libros, que por vez primera se fue dando casi simultáneamente en todo el Continente, desde México a la Argentina. (Rotker, *Fundación de una escritura...* 10)

Este somero recorrido por algunas de las alusiones a las cuales acude o remite el término “crónica”, por supuesto que no puede dejar a un lado la clásica referencia etimológica. Así que, como lo apunta Earle Herrera en *La magia de la crónica*, crónica “viene del latín *chronica*, y éste del griego *khronos*, tiempo, ‘historia que sigue el orden de los tiempos’. [...] relación de sucesos en orden cronológico”

(52). Según Joan Corominas, en su *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, la variante *corónica*, por su lado, estuvo muy extendida en cierto momento, “favorecida por la etimología popular, pues las crónicas solían tratar de los hechos de personajes coronados” (250).

Lo cierto es que las distintas nociones de textos a las cuales remite la palabra crónica permiten reconocer su lazo con al menos tres macrodiscursos que en sí son considerados como unidades diferenciadas. Me refiero, por supuesto, a la *historia*, al *periodismo* y a la *literatura*, mencionados de distintos modos en el breve recuento anterior. A los lectores de crónicas francamente les resulta libre de mayores discusiones la relación entre crónica e historia. Baste recordar las mismas crónicas de Indias tenidas como referencia fundacional del Nuevo Mundo, más allá, incluso, del interés general despertado por estas en las últimas cuatro décadas del siglo XX debido a su controvertido pero indudable carácter ficcional. Por su lado, hablar en nuestros días de crónicas periodísticas también resulta un tema distante del terreno de lo problematizable y de lo equívoco, la plural clasificación de estas presentada por Guillermina Baena Paz que vimos hace un momento es ya una irrefutable prueba de ello. Hablar de crónicas desde el discurso de la literatura resulta similarmente posible, aunque desde este campo se manifiesten al unísono algunas consideraciones; por ejemplo: i) en ocasiones resulta un término para describir o clasificar textos que no se presentan de manera explícita bajo la denominación de crónica, como sucede con *La peste* (1947) de Albert Camus, que es ciertamente una novela pero se identifica como la crónica de la peste padecida a comienzos del siglo XX por los habitantes reales de la ciudad de Argel; ii) y otras veces, se hace necesario que el texto anuncie en el título su estatus de crónica, como sucede con *Crónica de una muerte anunciada* (1981) de Gabriel García Márquez, que también es una novela y se vincula al mismo tiempo

con hechos reales. En cualquier de los dos casos, estamos de acuerdo con admitir que estas consideraciones clasificatorias o nominales de los textos no son un aspecto problemático: ambas dan por un hecho la existencia de crónicas *literarias*. Incluso, cuando no son estimadas como novelas o textos ficcionales, estas se pueden concebir por ejemplo como parte de los textos clasificados bajo el nombre de *periodismo* entre las demás formas lingüísticas o subgéneros que integran el *género didáctico-ensayístico* de la literatura (Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios* 473).³

Ahora bien, tocar a la puerta de entrada puesta en el lindero del amplio y al mismo tiempo muy selectivo territorio que ocupa el discurso literario, con unos textos en las manos como las crónicas periodístico-literarias escritas para ser publicadas en el periódico, bajo la égida de las reglas de mercado y demás accesorios relativos al consumo de lo demasiado efímero, es convocar, realmente, a una pregunta que puede detener por largo rato, o alejar para siempre a más de un visitante, como lo es a mi parecer la pregunta ¿qué entendemos entonces por literatura?

Y es que, cuando menos, se trataría de reflexionar aquí en torno a las cinco definiciones de literatura discutidas por Terry Eagleton en su libro *Una introducción a la teoría literaria*, que van: i) de

³ Señala Estébanez Calderón que a la constante alusión a tres modalidades de género (épica, lírica y “escénica” o dramática) “se unen actualmente, en la gran parte de los autores, [la modalidad de] los [textos] didáctico-ensayísticos, que ya figuraban en el esquema de Quintiliano” (473). Los tres modos genéricos previos son presentados por Estébanez Calderón con las siguientes denominaciones: épico-narrativos, poético-líricos, y dramáticos (ibídem). A estos se suma, por supuesto, el didáctico-ensayístico integrado –entre otros– por los subgéneros: “diálogo, sátira (menipea), miscelánea, tratado, apotegma, refrán, sentencia, proverbios, greguería, epistolario, ensayo, artículo, periodismo, memorias, biografía, autobiografía, diario, discurso, sermón, homilía, etc.” (ibídem).

llamar *literatura* a toda obra de la imaginación, oponiendo ficción a hechos reales; ii) reconocer por literarios tan sólo aquellos textos que responden a una *forma de escribir que violenta organizadamente el lenguaje ordinario o cotidiano*, identificando esa forma con el lenguaje poético en oposición al lenguaje de uso rutinario; iii) entender por literarios aquellos textos que carecen de un fin práctico, enfrentando discurso no pragmático con discurso pragmático; o bien, iv) se tomaría por literarios a los textos bien escritos resultantes de la confrontación con otros, con los mal escritos; o finalmente v) entenderíamos por literatura una *forma de escribir altamente estimada por un amplio público*, en otras palabras, llamaríamos *literatura* aquello que la gente decide que es literatura (11-28). En todo caso, como lo afirma el mismo Eagleton:

No es fácil separar, de todo lo que en una u otra forma se ha denominado “literatura”, un conjunto fijo de características intrínsecas. A decir verdad, es algo tan imposible como tratar de identificar el rasgo distintivo y único que todos los juegos tienen en común. No hay absolutamente nada que constituya la "esencia" misma de la literatura. (*Una introducción a la teoría...* 20)

De momento, dejemos suspendida la respuesta a la pregunta ¿qué es literatura? Sabemos que un número cada vez más creciente de lectores comprende y reconoce la crónica como un tipo de enunciado con *salvoconducto para entrar y salir* de los tres grandes enclaves discursivos ya citados. Debido a su contextura y a su carácter versátiles y singulares la crónica se niega de forma recurrente a permanecer en un solo campo discursivo, con la ineludible carga de pureza textual y los privilegios de clase o de género que ese campo conlleva. Ella, más bien, opta por no recurrir a la notoriedad del canon luego que cruza las fronteras, los límites geográfico-genéricos de esa historia, de ese periodismo y de la literatura. El hecho de que a menudo la califiquen,

y la traten en consecuencia, como un *género menor, bastardo, híbrido, fronterizo*, quizás se deba a ese desprendido e irreverente modo de comportarse en su ir y venir por aquellas grandes constelaciones discursivas. La crónica periodístico-literaria, como lo señala Rossana Reguillo Cruz en su artículo “Textos fronterizos. La crónica, una escritura a la intemperie”,

se instauro hoy como forma de relato, para contar aquello que no se deja encerrar en los marcos asépticos de un género. [...]. La crónica, de alma antigua, irrumpe en el concierto armónico de los relatos gobernables y asimilables a unos límites precisos. Su ritmo sincopado transgrede la métrica de una linealidad desimplicada: la crónica está ahí, rasgando el velo de lo real lejano: [...]. (61)

Con ese ritmo *sincopado* y sustantivo de la crónica referido por Reguillo Cruz, volvamos a la canción nombrada al inicio de esta introducción, retornemos a su paradójico carácter presto a afirmar que se ha olvidado un amor mientras se le canta, mientras se le rememora sentidamente. Y veamos lo siguiente. La crónica periodístico-literaria, como la canción “Periódico de ayer”, convida a sus lectores a plantearse distintas interpretaciones a propósito de la historia contada y a dudar, conjuntamente, sobre su diversa condición textual, inclusive sobre su relación con la verdad. Esto sucede en especial cuando se trata de determinar qué tipo de formación discursiva configura, cuál es su intencionalidad estructural, o cuáles significancias nos propone en sentido social. Las distintas interpretaciones y la invitación a dudar son quizás una demostración por adelantado del poder de la crónica periodístico-literaria para mostrar “la irreductibilidad de la ambigua y compleja vida social a unas formas particulares de relato” señaladas por Susana Reguillo Cruz (“Textos fronterizos...” 60). Se llamen o pertenezcan esas formas a la *historia*, al *periodismo* o a la *literatura*.

De momento, y como parte de las cuestiones que justifican su exploración, me interesa en estas observaciones introductorias pasar a mostrar algunas de las regularidades que recorren los textos de crónicas a propósito de las contradicciones y de la urgencia que los acercan al discurso literario, mientras se posicionan (sin establecer una distancia) de forma distinta con respecto a la historia y al periodismo una vez que son publicados como libros y dejan de ser los textos que una vez hicieron su aparición en la prensa.

En primer lugar, dentro de las “estructuras distintivas del lenguaje literario” (De Man, *Visión y ceguera* 40) se encuentra la ambigüedad de sentidos, precisamente, como uno de los elementos que representa un punto de consenso para considerar que algún texto pueda postularse o no como literario. El desparpajo o el lenguaje cargado de humor y sin mediaciones, capaces en algunos casos de motorizar la risa pero sobre todo de mover a la reflexión, son parte de un tipo de escritura sensible a ser objeto de más de una interpretación, como desde la portada misma lo son los nombres de los textos de la mayor parte de los cronistas venezolanos de las últimas décadas. Entre estos últimos está Elisa Lerner, por ejemplo, quien llama a uno de sus libros: *Crónicas ginecológicas*, como si con esas crónicas ofreciera una especie de relación médica sobre las enfermedades propias de la mujer, cuando en verdad sus relatos no son del orden de la medicina, sino literarios y sobre el comportamiento familiar, profesional, artístico, y del trato político hacia y de la mujer. Earle Herrera, otro de los cronistas venezolanos, llama a su libro: *Caracas 9 mm. Valle de balas*. La alusión de este título a valle de lágrimas, a balas por lágrimas, y a Caracas como un arma de fuego del muy popular calibre medio, tiene sus réplicas igualmente irónicas en las páginas interiores del libro, en los títulos de la mayor parte de las crónicas que lo integran. “El biberón y la nueve milímetros”, “De Puerto Escondido al más allá”, “Petroniños”, “Carta a un suicida subterráneo”, “Muertos ídem”,

“Memoria de un Bebé libre de toda sospecha” o “El hampa no chave” son una muestra de los dobleces de sentido activados por Herrera al bautizar esos textos. El caso es que ese aspecto escritural de temple irónico, y de un recurrente uso de tropos, no se encuentra solo en los títulos: es una de las regularidades que recorren los textos de crónicas. Más allá de sus nombres de pila, a medida que avanzamos en la lectura de sus páginas nos vamos encontrando con escritos que saltan la barrera del periodismo informativo o el de opinión al exigirle a su público competencia para participar en su juego humorístico, irónico e imaginativo, propiamente literario.

Leamos un breve ejemplo de “A tiempo”, una de las crónicas del libro de Pablo Antillano editado en el año 2000 con el título *Fechorías y otras crónicas de bolsillo*. En esa crónica, el lector encontrará afirmaciones contrarias a la opinión y al sentir común y real sobre los venezolanos, expresadas con una lógica secuencia de apariencia literal, en cada frase y la inmediata, semejante a la sensatez propia de un mundo perfecto, mundo donde aquellas afirmaciones estarían bien. La crónica comienza como sigue:

Los venezolanos somos de una puntualidad neurótica. Precisa, puntillosa. Todo el mundo sabe que llegaremos tarde, media hora tarde, y hasta 45 minutos en los casos extremos. Los que se adelantan tienen que esperar, tienen que hacer antesala, leer el *Business America* o algo peor. Si la cosa es médica hay que contentarse con *Vanidades*.

Al igual que lo ha hecho con la nuestra, el tema del horario ha construido la reputación de civilizaciones enteras. Los más fastidiosos parecen ser los ingleses, en especial los galeses, que suelen llegar cinco minutos antes. No hay gente más intolerable. Pero allá ellos con sus manías. Entre nosotros las costumbres son muy sólidas en materia de citas, llamadas y entregas de trabajo. La mayoría cultiva un disciplinado retraso y respeta religiosamente los lapsos de demora. Los puntuales terminan siendo ofensivos. (Antillano, “A tiempo” 9)

Veamos este otro ejemplo ofrecido por Nelson Hippolyte Ortega en su libro *Para desnudarte mejor. Realidad y ficción en la entrevista*. El primero de los textos que integran esa compilación publicada en 1992 es “Simón Bolívar. Yo quise suicidarme”. Se trata de la transcripción de una entrevista realizada por el narrador al Libertador Simón Bolívar que ya de principio es un juego imaginativo. Una posibilidad solo ficcional puesto que ni el Libertador estuvo vivo en la década de los ochenta del siglo XX, ni el narrador-entrevistador lo estuvo en la centuria anterior. La crónica también es una apuesta a la ambigüedad de sentido, empieza de este modo:

Huele a colonia. Bolívar es una sombra amarillo tenue. Una mirada oscura. Una tos. Saluda. Extiende la hamaca. Alza la mirada. Tose. Lanza un esputo. Hoy cumple 47 años.

—Tengo los pulmones dañados y mi orina es escasa.

“Excelencia” –interrumpe un General–. Bolívar no lo soporta.

—Apártese.

Así lo hizo.

—Más, más... Usted hiede a diablo, mejor dicho a cachimba.

—¡Vuestra Excelencia!

Nada, nada... Y no me anteponga calificativos, ni se le ocurra decirme “Su Merced”, “Su Excelencia” y mucho menos “Excelentísimo” o vainas de esas. Llámeme ciudadano, a secas. (“Simón Bolívar: yo quise....” 39)

Lo cierto es que con la crónica periodístico-literaria encontramos la efectiva práctica del odio a

la retórica de la opinión convencional porque sólo le interesa la intimidad, una intimidad que resulta tan universal como entrañable. Su arte consiste en detectar las pequeñas cosas de la vida que importan, ese poderoso registro de costumbres que

casi siempre marca la diferencia entre el artificio y la verdad.
(Dahbar, “Arte y parte” 8)

como prosigue Sergio Dahbar en el prólogo al libro de crónicas de Antillano, “Dan siempre en el blanco, porque llaman la atención, marcan una paradoja brutal o simplemente aluden con sentido común a una zona de la vida que se nos había escapado” (ibídem).

“Y para qué leer un periódico de ayer / Para que voy a leer la historia de un amor / Que no puedo ni creer”, continúa cantando Héctor Lavoe con la letra de su “Periódico de ayer”. La historia de ese periódico de ayer es comprensible para quienes la escuchan y para quienes bailan con ella, aunque imposible de creer, sin sentido para la voz protagonista porque –según entendemos– no se corresponde con su idea de historia de amor. Las crónicas, en cambio, sí son relatos posibles para su narrador y sus personajes, lo mismo que para su lector. Son relatos posibles imaginariamente como el de “Simón Bolívar. Yo quise suicidarme” de Hippolyte Ortega, o posibles en relación con la experiencia cotidiana de los venezolanos como en el caso de “A tiempo”, o con la vida de todos los días en una ciudad como por ejemplo la Caracas de hoy. La Caracas sitiada por la violencia, por el temor de sus ciudadanos a perder la vida y también sus otras propiedades víctimas del hampa común, o del Gobierno; por la ausencia de un sistema de seguridad en materia de salud. Una ciudad presa de la justificada incredulidad y de la impotencia de sus habitantes ante las instituciones del Estado, como la judicial; hendida por la inestabilidad laboral, por el desempleo, la falta de escrúpulos de los medios de comunicación de masas, por la coerción y el chantaje gubernamentales; por la basura, la fealdad, y el deterioro de su rostro y de todo su cuerpo. Aquello que alguna vez creímos insólito, improbable por catastrófico e indeseable, ahora se inclina a convertirse como por gracia de un maléfico juego virtual en nuestro cotidiano universo, el universo de la parodójica ciudadanía venezolana de las últimas décadas.

Hablar de lo verosímil en el sentido anterior, y como otras de las regularidades que recorren las crónicas, aparte de su retórica no convencional, invita a ponerse en contacto con una noción que ya Tzvetan Todorov en la década de los setenta del siglo XX señalaba, en el texto introductorio a su compilación *Lo verosímil*, como fuera del campo de la moda de “los estudios serios sobre la literatura”. Y aun así, “lo verosímil como ley discursiva, absoluta e inevitable [lo que hace a un género, un género en especial y no otro]; y lo verosímil como máscara, como sistema de procedimientos retóricos, que tiende a presentar estas leyes [de los géneros] como otras tantas sumisiones al referente” (Todorov, “Introducción” 13-4) son, hoy, dos de los usos del término capaces de ponerse en movimiento ante nuestra mirada, cuando tratamos con los textos de crónicas periodístico-literarias.

Lo “conforme a la realidad” (ibídem), lo que es real por verdadero sería un tercer empleo y la más ingenua forma de entender lo verosímil. Mientras que el cuarto modo, que es el que mejor podría alcanzar a relacionar con las crónicas en este primer acercamiento introductorio al tema, es el de lo verosímil como aquello que la mayoría de la gente cree que es real. En otras palabras, aquello que está conforme con la *opinión pública*. Este sentido es el de Platón y Aristóteles: lo verosímil es la relación del texto particular con otro texto, general y difuso, que se llama la opinión pública (ibídem). En ese sentido, la crónica “San Felix, propiedad privada” de Sergio Dahbar, por ejemplo, da cuenta de la insólita venta de toda la geografía de un pueblo como San Félix, ocurrida de la noche a la mañana:

Un mes atrás Ángel Ramón Coronado, ganadero del hato Puerto Rico, borró la paz de su cuerpo. Desde que vio a unos obreros realizar un levantamiento topográfico del pueblo, malas turbulencias le muerden el sueño. En treinta días visitó cinco veces Coro, para comprender que los políticos sólo se acercan

a San Félix en busca de votos. Una y otra mañana, junto a los compadres Arnoldo Quiva –Presidente de la Junta Vecinal– y Rafael Díaz –Prefecto–, explicó a las autoridades lo que todos saben ya de memoria: unas tierras que no tienen más de 5 mil hectáreas se extendieron hasta ocupar 20 mil, comiéndose la mitad del pueblo, desde el antiguo Camino Real de los españoles (entre Coro y Maracaibo) hasta las olas del Mar Caribe.

[...]

La infeliz venta del pueblo tan sólo despierta en la existencia [del padre de Ángel Ramón Coronado,] una conclusión: los implicados no saben lo que hacen. Con el brío que aún le resopla en su cuerpo, les ofrece escasas posibilidades a los insólitos comerciantes. Pero le aterra la situación de un país que pareciera estar en venta. “Están regalando las tierras... los venezolanos tendremos que irnos al país de ninguna parte...”. (Dahbar, “San Felix, propiedad privada” 15 y 17)

Sabemos que sobre el tema de “lo que resulta posible ante la mirada de quienes saben” no hay necesidad de insistir. Los lectores de la prensa y de los textos literarios saben qué cosas son posibles más allá de que parezcan ficción o se presten para ella. De la misma manera que distinguen plenamente si la cita anterior del texto de Sergio Dahbar se ofrece a ser considerada como posible, por ejemplo, para los lectores venezolanos.

Los textos de crónicas, por último, son enunciados que ya no responden ni a su primer lugar de aparición ni a la urgencia del presente noticioso con los cuales se dieron a conocer. Y no obstante, ahora, igual los podemos encontrar reunidos en libros. El conjunto que en sus inicios ya era amplio no ha parado de crecer. Una rápida mirada por la estantería de algunos de nuestros países enseguida se encuentra con el libro de crónicas de Antonio Dal Masetto en Argentina; con la

antología editada por Miguel Silva y Rafael Molano de las mejores crónicas de la revista *Gatopardo* en Colombia; con los libros del chileno Pedro Lemebel; los de José Joaquín Blanco, Alma Guillermo-Prieto, Jorge Ibargüengoitia, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska o Juan Villoro, si de México se trata. En el entrepaño de Puerto Rico hallamos las crónicas de Ana Lydia Vega, y también el volumen con la famosa e inolvidable *Seva: historia de la primera invasión norteamericana de la isla de Puerto Rico ocurrida en mayo de 1898* de Luis López Nieves, junto a las crónicas de Edgardo Rodríguez Juliá que de una vez nacieron con el cuerpo del libro. Y si de hablar de Venezuela se refiere, ya hemos podido disfrutar de las compilaciones de Sergio Dahbar, Elisa Lerner y Earle Herrera, para solo nombrar unos pocos, porque también nos topamos con las crónicas reunidas en libros de Alberto Barrera Tyszka, José Ignacio Cabrujas, José Roberto Duque, Mary Ferrero, Ben Amí Fihman, Nelson Hippolyte Ortega, Milagros Socorro, entre las de otros intelectuales venezolanos. La dificultad de lectura que nos presentan uno o varios periódicos del ayer al obligarnos a registrar los anaqueles o los microfilmes de las hemerotecas para dar con las páginas en donde están las crónicas, la institución editorial la ha resuelto con la publicación de estas bajo el formato del libro. Leer un texto de ayer, un texto de crónica publicado hace años en la prensa, se resuelve de una forma que ya no depende directamente de un *a dónde fueron a parar los periódicos*. Y aquí viene uno de los aspectos interesantes relacionados con las crónicas, al menos con las periodístico-literarias. Sucede con ellas que una vez alejadas de su primer momento de emergencia en las columnas de la prensa, comienzan a ser percibidas en su aspecto no noticioso por parte del lector de aquellas páginas, llámese este *editor, investigador* o sencillamente *lector*. Sucede con ellas que empiezan a ser recordadas y vueltas a leer pero esta vez como textos narrativos no circunscritos al discurso institucional de la historia y aún menos del periodismo unidos al presente de aquella primera aparición. Comienzan a ser

vistas y consideradas como textos propios de una modalidad de la literatura que quizás todavía en este momento no alcanzamos a comprender.

Hay otros aspectos que nos permitirían continuar hablando de las regularidades que parecen conformar los textos de crónicas: su modo narrativo por ejemplo, íntimamente relacionado con la necesidad de contar algo; sus resonancias con otras textualidades como la del ensayo; o el aspecto referido al dominio de sujetos de las crónicas, al asumirse el cronista como un ciudadano más (herido en su subjetividad por el poder público, con una biografía que también lo diferencia de los “otros”, en su “nosotros”, a propósito de su singularidad como intelectual); y la preocupación por el tiempo. A todo lo anterior se añade una amplia variedad de temas que son abordados por las crónicas: desde ser vegetariano y los casos de las necesidades y diferencias que se establecen cuando de minorías se trata, hasta las experiencias más o menos frívolas, más o menos comprometedoras como las relacionadas con ser televidente o radioescucha, en ciudades como la Caracas nuestra. Leer textos de crónicas observando en ellos aquella complejidad que los postula como discurso literario al mismo tiempo que les permite transitar por las fronteras de los discursos de la historia y del periodismo es la tarea que me he propuesto.

En todo caso, la invitación que he aceptado es aquella que convida a leer los siguientes libros de crónicas: *Fechorías y otras crónicas de bolsillo* (2000) de Pablo Antillano, *El país según Cabrujas* (1997) de José Ignacio Cabrujas, *Sangre, dioses, mudanzas (crónicas)* (1989) de Sergio Dahbar, *Guerra nuestra. Crónicas del desamparo (1996-1999)* (1999) de José Roberto Duque, *Los cuadernos de la gula* (1983) de Ben Amí Fihman, *Caracas 9 mm. Valle de balas* (1993) de Earle Herrera, *Para desnudarte mejor. Realidad y ficción en la entrevista* (1993) Nelson Hippolyte Ortega, *Crónicas*

ginecológicas (1984) de Elisa Lerner, y *Criaturas verbales* (2000) de Milagros Socorro. La invitación es la de leer estos nueve libros de crónicas periodístico-literarias escritas en Venezuela durante las últimas tres décadas del siglo XX: finales de los años 70 a finales de los 90, incluyendo el año 2000, como secciones de los periódicos que en la tarde no fueron *materia olvidada*, y según agrega la canción antes de finalizar, *para analizarse en esas historias y así poder comprender*.

Las páginas que siguen representan los primeros resultados globales de una exploración sobre la crónica periodístico-literaria venezolana de finales del siglo XX iniciada hace ya algún tiempo. Su propósito es describir, analizar y relacionar las regularidades discursivas del conjunto publicado en Venezuela durante las últimas tres décadas del siglo XX, bajo el formato del libro, a partir de las premisas teóricas de Michel Foucault sobre el análisis del discurso. En particular, a partir de aquellas propuestas de este autor que enfocan las relaciones textuales como haces de dispersión (temática, enunciativa, retórica e ideológica) capaces de conformar y de responder a formaciones discursivas particulares (la crónica periodístico-literaria posiblemente sea una de esas), no reducibles a las fronteras establecidas por los grandes sistemas de discursos reconocidos por la historia del saber, entre los cuales se encuentran la historia y las ciencias sociales en general, la literatura y el periodismo.

En el capítulo 1, intento describir y analizar las regularidades discursivas de las crónicas según sus temas y el grado de semejanza de estos con el mundo actual. Para eso, problematizo las nociones de verosimilitud y de mundos posibles derivadas de los estudios literarios, y encuentro, a partir de estos conceptos, algunos de los probables vínculos temáticos que permiten reconocer, en la crónica periodístico-literaria, un tipo de enunciado sujeto a ser considerado parte de la historia (acaso también de las ciencias sociales, en general), de la

literatura y del periodismo. Existen divergencias de tono y de gesto entre este capítulo 1 y los siguientes. Ello quizás se deba a la distancia entre los momentos de escritura de uno y de los otros.

El capítulo 2 está orientado a describir y analizar quién está autorizado a hablar en las crónicas. Primeramente, muestro varios ejemplos tomados de las crónicas relativos al sujeto que en ellas habla. En segundo lugar, ofrezco nuevas muestras de ese sujeto pero en su relación con los otros habitantes de los mundos de las crónicas. Luego, describo las posibles relaciones entre quién dice en los textos y ciertas ideas acerca del intelectual. Finalmente, en la cuarta parte, establezco las vinculaciones paradójales con el campo del saber que proponen las crónicas a partir de quién habla en ellas.

El tercer capítulo aborda el problema de la distinción de la crónica como género singular. Primero, muestro qué elemento discursivo en particular es común a la crónica y al cuento, y cuál parece asomarse como el aspecto distintivo entre ambas formas textuales al margen de los grandes discursos y de la condición fictiva inherente a la literatura. Enseguida, intento describir ciertas regularidades estratégicas propias de las crónicas periodístico-literarias venezolanas de finales del siglo XX. Y propongo, a partir de las relaciones entre esas pericias, una posible explicación para comprender cierta esencialidad peculiar de la crónica, como género periodístico y literario. Pero también del discurso de las ciencias sociales y de la historia.

Debido al gran volumen de crónicas que ofrecen los nueve libros de los autores, he escogido solo una cantidad representativa de estas para ilustrar a continuación mis afirmaciones sobre el conjunto en general. Ciertos textos como “A tiempo” de Pablo Antillano son citados en los tres capítulos que siguen. Incluso, ya hace un momento referí parte de este. Algo similar sucede con otras crónicas que se

verán aparecer y reaparecer como “El ocaso en la noticia” también de Antillano, “El poste” de José Ignacio Cabrujas, y “Simón Bolívar. Yo quise suicidarme” de Nelson Hippolyte Ortega. No obstante, la mayor parte de los textos solo son registrados como ejemplos en una ocasión. Evité la enumeración y las listas de crónicas a lo largo del libro con la idea de hacer más comprensibles sus capítulos, más independientes de referencias no explícitas y de abstractas generalizaciones. En la sección de referencias bibliográficas, a continuación del capítulo de conclusiones, “Textos con salvoconducto”, se encuentran los títulos de todas las crónicas organizados según su fuente.

CAPÍTULO 1

Las urgencias de la vida cotidiana: Eso que no pueden dejar de decir las crónicas

Pero lo importante es no hacer con el acontecimiento lo que se hizo con la estructura. No se trata de colocarlo [...] todo en un plano, que sería el del suceso, sino de considerar detenidamente que existe toda una estratificación de tipos de acontecimientos diferentes que no tienen ni la misma importancia ni la misma amplitud cronológica, ni tampoco la misma capacidad para producir efectos.

Michel Foucault. “Verdad y poder”

Ni historia ni literatura ni periodismo del todo. Acaso textualidades que circulan en el espesor de los documentos memorables, en la liviandad de los periódicos o en algunas junturas de textos, literarios o no ficcionales, llamados *compilaciones*. Si algo en general puede caracterizar a los textos de crónicas periodístico-literarias es esa extraña y, al mismo tiempo, paradójica ruptura de la que son objeto equivalente, traducible, o que podríamos verbalizar con un *no son ni este tipo de texto... ni aquel... ni este otro, especial, estable o exclusivamente*.

Se trata de una ruptura con relación a otros tipos de crónicas que claramente se presentan conforme a las leyes de un género reconocido; como la crónica: i) periodística, venida del reportaje, y de la información aliada a las urgencias del presente; ii) la histórica, proveniente de la relación temporal y sucesiva de hechos reales; y iii) la literaria del texto ficcional. Ante ese ejercicio de discontinuidad nos preguntamos, ¿qué práctica textual y qué operaciones autorizan a las crónicas periodístico-literarias para un libre y voluntarioso tránsito por el territorio de discursos canonizados, como el periodístico, la historia o el discurso literario?

Al examinar el conjunto de temas, referentes, voces y personajes, o los aspectos formales que pretenden ser característicos de las crónicas periodístico-literarias resulta inmediato encontrarse con una cuestión que luce completamente natural a estos enunciados, y quizás por esa misma causa juega a pasar desapercibida. Se trata de la dinámica de lo veraz,¹ inspiradora de muchas seriedades intelectuales y tema preferido de quienes atienden la censura como negocio; la dupla de lo cierto y lo incierto (asociada a la verdad) que aspira a desproblematizarse, a obviarse en los textos de ficción cuando acuden al encuentro con ese otro constructo llamado *verosímil*.

Referir lo que podría suceder o los acontecimientos posibles de acuerdo con la probabilidad o la necesidad es una de las tareas del poeta, afirmaba Aristóteles desde su *Poética* (1451a). Lo posible resulta verosímil y es una de las cualidades de las representaciones imitativas que realiza el poeta. He allí, entonces, que el poeta es tal no porque escriba en verso o en prosa, lo es porque a diferencia del historiador

¹ Lo “veraz” porque “dice, usa o profesa siempre la verdad”, tal como lo indica nuestro *Diccionario de la lengua española* (Real Academia Española 2076).

no representa estrictamente lo que sucedió o lo que realmente sucede, continúa Aristóteles. El poeta es poeta porque *representa lo posible*, lo verosímil. Así que, desde la Antigüedad griega, entrar simultáneamente en el espacio que relaciona las representaciones de lo sucedido y de lo que sucede² es también responder a una lógica discursiva sobre lo virtual, lo que puede tener ocasión o quizás ser.

Estas tres instancias de *lo cierto* (lo sucedido, lo que sucede, y lo que puede tener ocasión) que dialogan con los hechos como datos citables, referibles, dispuestos a la manipulación, diseñan y estabilizan el plano de los acontecimientos dentro de una temporalidad que se reconoce lineal en cada traza (del fue, es y será) de pasados, presentes y futuros. Desde este punto de vista lo cierto es *lo sucedido*, lo que fue. Y así *el pasado* se nos convierte en certeza, en dato estable, en el conjunto de referencias y anterioridades citables. Como también se convierte en cierto *lo que sucede*, lo que es actuación en el ahora, en *el presente*, por el hecho verificable de estar ocurriendo ante los sentidos de quien lo percibe o lo tiene por experiencia. El momento dedicado a la lectura de este texto que presento como escrito por mi puño y letra, en la mediación del procesador de palabras, o el momento destinado a la lectura de cualquier otro enunciado, calzan dentro de esa idea de lo cierto como lo real. El acto de leer, como sucedería en general para todo acto en desarrollo, se puede esgrimir en certeza de un tiempo que

² Según Julia Kristeva: “No es sorprendente entonces que este concepto [de verosímil], que se remonta a la Antigüedad griega, aparezca al mismo tiempo que la ‘literatura’ y el ‘pensamiento sobre la literatura’ (la Poética) y la acompañe sin tregua a lo largo de la historia ‘literaria’ (el concepto de historia es, por lo demás, imposible sin la noción de ‘literatura’). De modo que lo verosímil parece formar parte de la literatura (el arte), se identifica con su carácter sustitutivo y por este gesto mismo descubre su complicidad con todos los atributos de nuestro pensamiento” (“La productividad llamada texto” 63-64).

se somete a comprobación con cada palabra leída, palpable o apenas tenida ante la mirada: cada palabra reconocida marca ese tiempo del ahora. Pero la relación entre tiempo y certeza no se agota en estas dos instancias de lo que fue y de lo que está aconteciendo, porque lo *cierto* también es lo posible, lo que *puede ser*, aquello que *puede suceder*, o lo que espera un tiempo próximo para tener ocasión. Lo cierto asume su condición de certeza en la medida en que pueda alcanzar el estatus de real o de hecho realizado, y por ello también citable.

Dentro de este último tiempo de certeza, sin temor de errar, se encuentra ese espacio ficcional que primero invita a lo posible en el cuerpo de cada texto literario y a continuación remite, como paso de tránsito obligado, al epicentro de las diferencias entre las especies poéticas que estableciera Aristóteles: al tema de lo similar a la verdad. Lo *vero-símil*, recordando a Christian Metz, se comprende entonces como “el conjunto de lo que es posible a los ojos de los que saben (entendiendo que este último ‘posible’ se identifica con lo posible verdadero, lo *posible real*)” (Metz “El decir y lo dicho...” 19).

Lo posible que puede ser verdadero es uno de los aspectos discursivos que quizás permita comprender el paso franco de los textos de crónicas, su ir y venir de una frontera textual a otra, su estadía en una comunidad de etnias textuales, amplia, controversial y excluyente; su vida entre géneros y enunciados que se encuentran bajo el tutelaje de sus propias y diferentes cartas magnas, bajo la mirada de discursos que se escrutan con recelo. La invitación que sigue es a observar de qué manera *un* posible puede ser verdadero en cierto conjunto de crónicas periodístico-literarias venezolanas de las décadas de los años ochenta del siglo XX, de los noventa, y de los primeros años del siglo XXI.

SER LATINOAMERICANO ES MIRAR CON LOS OJOS DE QUIEN SABE

En “*Edificio La Sierra. Catorce pisos calientes*”, crónica de Sergio Dahbar, se desaloja a los habitantes de un edificio caraqueño a quienes no auxilia el estado de derecho: el trámite es producto de la complicidad entre las instancias públicas “competentes” y poderosos intereses privados. En otra ocasión, en “*San Félix, propiedad privada*” del mismo Dahbar, un pueblo venezolano amanece de un día para otro como propiedad privada de una sola persona y, por si fuera poco, no residente y de nacionalidad extranjera: el trámite se realiza sin mediar la correspondiente marca de autenticidad que son los trazos del firmante, su rúbrica; y sin el acto afirmativo de consentimiento verbal o gestual de sus dueños, propietarios reales y pobladores de San Félix. En la crónica “*Soy tu esposa por un día*”, una muchacha citadina, educada para una vida correcta, dedica sus conocimientos y dotes a la profesión de “ser esposa por un día”. Mientras tanto, en el *lobby* de un hotel de esta verdosa ciudad de Caracas, como lo muestra esa otra crónica de Sergio Dahbar “*Brigitte Nielsen. De lo que se perdió Rambo*”, un grupo de fotógrafos pone a un lado los verdaderos derroteros de su oficio y obstaculiza al resto de los profesionales de prensa que acuden al lugar: la ocasión se convierte en la oportunidad vampírica de tener una mejor vida al pasar a la historia gracias a una fotografía con una super modelo europea que visita la ciudad.

En este mismo continente, pero un poco más allá, orillas adentro del Puerto Rico caribeño (que no el neoyorkino), en “*La Gurúa Talía: Correo de San Valentín*” –crónica de la puertorriqueña Ana Lidia Vega– una joven universitaria se casa con la promesa de las promesas. Se trata, en el contexto de una isla colonizada por el *Imperio*, de un estudiante de leyes a quien conoce en la misma universidad como destacado activista de avanzada; tipo “*full* compromiso con la emancipación anticapitalista” o prócer juvenil de izquierda. Al

llegar a casa, la protagonista se encuentra con la expresión realista, rubicunda y *transformer* de un marido latinoamericano que egresa de la Academia universitaria: el típico caso del *big deal* que pasa de Che Guevara a ejemplar pinochetizado. En “Vegetal fiero y tierno” de la misma Vega, en el seno de una tradicional familia clase media, la cronista decide ser vegetariana en esa isla que aprecia comer carne. Resultado: le toca aguantar los ataques diarios que cualquiera experimenta cuando se le ocurre meterse a minoría, sobre todo, en un mapa tercermundista. Mientras tanto, en un contexto mayor por menos individual y familiar, en “Llegó el obispo de Roma (12 de octubre de 1984)” de Edgardo Rodríguez Juliá, el Papa llega a Puerto Rico para ofrecer una misa al aire libre en el *parking* del *mall* Plaza Las Américas y allí comparte el escenario con la economía de mercado estilo “ventorrillo del semáforo”, buhonería de la más desatada. En esta ocasión, el emblema de la espiritualidad católica y la sustancia material asociada al desempleo se exhiben en un compartido espacio para darle la razón, y al mismo tiempo ilustrar, esa sabia sentencia popular que aquí los venezolanos reconocemos como *a Dios rogando y con el mazo dando*, o la oportunidad que no se puede perder.

Estas y otras historias, con el potencial de ser contadas con sus variantes de una punta al otro extremo de la América Latina,³ sintetizan el acontecer de ciertas crónicas periodístico-literarias escritas en

³ En los textos de Carlos Monsiváis o José Joaquín Blanco que remiten a México, por ejemplo. Pero también gracias a las crónicas radiales de Pedro Lemebel que extienden su voz desde Chile, para solo nombrar algunos escritores latinoamericanos de textos de crónicas entre otros que también se han dado a conocer bajo esta singular manera de decir en las últimas décadas.

Venezuela y en Puerto Rico durante las últimas décadas del siglo XX.⁴ Y son ejemplos interesantes de sucesos reconocibles como parte de la realidad venezolana y puertorriqueña, esa realidad que equivale a verdad. No son muestras descabelladas ni están definitivamente en el corredor que habitan las ficciones, más bien son casos de hechos *naturales, normales*, dentro de la lógica que motoriza cierta realidad de estos países.

Son ocurrencias similares a la verdad, son *vero-símiles*. Basta ser un lector de prensa, no importa lo dedicado ni lo asiduo que se sea a esas lecturas de diarios, incluso basta con ser un lector dominical de revistas en estos países, o de encartes de prensa, o es suficiente sencillamente con salir a la calle, para reconocer que las anteriores son historias populares, conocidas porque otros las han hecho saber, o vividas por experiencia propia. Pero aptas, sea lo que fuere, para ser repetidas no solo en su *posibilidad* de ser contadas nuevamente, sino también en su posibilidad de ser experimentadas en carne propia. Historias quizás *increíbles*, pero del tipo de las que suceden demasiado a menudo. Incluso, podríamos decir que esas historias *no son nada o son poco* con relación a esas otras que *pasan* en la calle más o menos

⁴ Las referidas aquí a la ciudades de San Félix y Caracas, a Venezuela en todo caso, son parte de la selección de crónicas de Sergio Dahbar reunidas en su libro *Sangre, dioses, mudanzas*. El segundo conjunto relacionado con Puerto Rico se corresponde, en primer lugar, con los argumentos de dos de las crónicas de Ana Lydia Vega editadas por la misma escritora en el libro *El tramo ancla. Ensayos puertorriqueños de hoy* (allí, aparecen recogidas junto a las crónicas de los también puertorriqueños, Magali García Ramis, Carmen Lugo Filippi, Rosa Luisa Márquez, Juan Antonio Ramos, Edgardo Sanabria Santalíz; y, a las del argentino radicado en Puerto Rico, Kalman Barys). La última historia del conjunto citado, “Llegó el obispo de Roma...”, pertenece a Edgardo Rodríguez Juliá. Esta crónica, junto a “El cerro maravilla (octubre-noviembre de 1983) y a “Una noche con Iris Chacón” del mismo autor puertorriqueño, integran su libro *Una noche con Iris Chacón*.

todos los días, de las que cualquier ciudadano o nativo de la región se entera o ante las cuales queda expuesto a menudo como uno de sus actores, protagónico o no, según se ocupe alternativamente el lugar de la víctima o el lugar del testigo, claro está. El caso es que con ellas se muestran ciertos temas que conforman por su recurrencia e intensidad parte de la índole de la cotidianidad latinoamericana:⁵ corrupción y complicidad entre los sectores gubernamentales y ciertas esferas económicas; impotencia y estado de desprotección de los habitantes ante los grandes y medianos poderes del país (públicos y privados); prostitución, violencia, machismo; y, por otra parte, igualmente tenemos arribismo profesional; aspiración a formar parte de aquellos que de un momento para otro se enriquecen en la región o de quienes se hacen famosos de la noche a la mañana gracias a un *golpe de suerte*; interesante disposición a improvisar; y un particular sentido pragmático, ajeno a las formas y a los reglamentos, de asumir la vida personal y los desempeños públicos; para solo nombrar un pequeño corpus temático y no extendernos en una enumeración que ya de por sí agobia en la experiencia de todos conocida, como nuestra América.

Temas del *conjunto de lo que es posible a los ojos* de venezolanos, puertorriqueños, mexicanos o chilenos, *a los ojos de los que saben cómo es la movida, la chamba*, la dinámica general en esos países, porque están en ella o porque sufren sus consecuencias o porque

⁵ Por supuesto, no son temas exclusivos de los latinoamericanos. Son temas, como sabemos, que la región comparte con otras geografías, en ardor y características diferentes, quizás un tanto por esa otra razón que se ha dado en llamar *globalización* económica y comunicacional. Entendiendo por *globalización* aquel concepto que, tal como lo advierte José Joaquín Brünner, “procura dar cuenta de la novedad de un capitalismo que ha extendido sus límites hasta los confines del planeta, envolviéndolo en la lógica de los mercados y las redes de información” (*Globalización cultural* 11).

la han *visto de cerca*. Ese caso de universalidad regional es el que permite señalar a Ángeles Mateo del Pino, desde Las Palmas de Gran Canaria, España, que Carlos Monsiváis, Edgardo Rodríguez Juliá y Pedro Lemebel son tres escritores de crónicas que

aunque ubicados en contextos espaciales diferentes, tienen en común el hecho de que sus crónicas son el reflejo o la consecuencia del desencanto existencial. Sus textos dibujan el mapa de la realidad latinoamericana, una cartografía desmitificada de la cotidianidad. Lejos de narrar lo “real maravilloso”, se trata de relatar “lo real inmediato”. Se erige así una escritura que es toma de con(s)cienza, compromiso, memoria, testimonio y documento de las múltiples problemáticas que aquejan a la sociedad y, por consiguiente, al individuo, lo que no es más que una forma sana y lúdica de trazar y revelar un panorama histórico que, a estas alturas del siglo, resulta de lo más convulso. (“Chile... o las crónicas de Pedro Lemebel” 19)

Historia sobre temas cotidianos de las ciudades latinoamericanas, de sus calles. Convulsos, trémulos, crispados, estremecidos o estremecedores, llamativos, elocuentes temas cotidianos son los tópicos que abordan las crónicas periodístico-literarias. Temas que conforman parte de nuestro conjunto de representaciones e imágenes de lo que vivimos, y no tanto de lo que soñamos ni deseamos ni queremos tener derecho a esperar de nuestro imaginario social latinoamericano.

Desde tal perspectiva, los textos de crónicas periodístico-literarias resultan verosímiles temáticamente y su rasgo radical es la *semejanza*. A propósito de lo cual Julia Kristeva señala que

La semántica de lo verosímil postula una semejanza con la ley de una sociedad dada en un momento dado y la encuadra en un presente histórico. Así, para nuestra cultura, la semántica de lo verosímil exige una semejanza con los “semantemas” fundamentales de nuestro “principio natural”, entre los cuales se cuentan: *la naturaleza, la vida, la evolución, la finalidad*. (“La productividad llamada texto” 66)

Por supuesto que para los temas que nos ocupan el principio natural referido por Kristeva resulta de carácter negativo: no se trata del aspecto normalizado, acreditado y autorizado del discurso que se entiende natural en cuanto acuerdo civil de convivencia, es más bien la presentación del lado contrapuesto a la ley escrita de una sociedad, pero también a la moral, al buen juicio, dado que se presenta como su trasgresión. Es decir, no se trata de lo más acorde a la convivencia animada por el mayor bien para todos, tampoco de lo estimado como correcto ni de las actuaciones que producen orgullo y admiración en el espacio latinoamericano en general. Pero, aun así y de todas formas, este “principio natural” responde a unos fundamentos y a una lógica que se explicitan democráticamente mediante la extraña paradoja de resultar reconocidos y accesibles: i) en los círculos y medios periodísticos, pues son su más regular materia de difusión; ii) y en las instituciones públicas o privadas ligadas a estos temas, ocupadas por ejemplo de los derechos humanos o de la administración de justicia. Una lógica que aspira a naturalizarse también cuando recorre los espacios del intercambio privado, por ejemplo, en la conversación con los amigos y familiares. Y se entrevista libremente con los ciudadanos en los espacios públicos al seguir presente en los mismos lugares de los sucesos: en la cuadra en donde hubo el desalojo, en la urbanización, en la ciudad que vio el nacimiento de estas historias y sus desarrollos. Lo que realmente sorprende, entre otras cosas, es que estos temas, por más desagradables, indeseados, aborrecidos,

enemistados, antagónicos o chiflados que resultan en el diario vivir, por más que muestran el negativo de “una semejanza con la ley de una sociedad dada en un momento dado y la encuadra en un presente histórico”, llámese *Latinoamérica* en sus últimas décadas del XX y ya comienzos del siglo XXI, esos temas son la sustancia misma de la cual se nutre cierta memoria, y la sustancia reconocible, nombrable en las crónicas periodístico-literarias. De allí que Ángeles Mateo del Pino afirme que las crónicas de Pedro Lemebel

son fruto de la vivencia, observación y reflexión de la realidad chilena [...] que se metamorfosea y prolonga en el tiempo para devenir modernidad. Escritura íntima que indaga en la problemática social, rastreando para ello las huellas de un pasado que es a la vez voz personal y eco de la experiencia colectiva. De esta manera, el discurso de Pedro Lemebel es el registro de un escritor que bebe de las aguas de Mnemósine. [...].

[...]

Lo que en verdad le interesa es la noticia que, tamizada y filtrada por la voz popular, convertida ahora en nueva versión, “analiza y reflexiona sobre el suceso en bruto”. En este sentido, su literatura, como en un proceso alquímico, funde y recicla el hecho cotidiano. Lo que era *vox populi* y corría de boca en boca queda atrapado en la escritura. Es por ello que al leer los textos de Pedro Lemebel se escuchan siempre voces de muchos otros que juguetean entre las líneas y vociferan entre las páginas. Siempre al acecho de una nueva noticia que los transporte a otra crónica, a un nuevo espacio, tal vez [sic] otro parque, otra esquina, otra *discoteque...*, los caminos de Santiago [...]. (“Chile... o las crónicas de Pedro Lemebel” 20-2)

Es bien sabido que aquello que ocupa el interés personal, aquello que tiene que ver de alguna manera con nuestras vidas, lo vivido, es lo que capitalizamos en nuestra memoria y recordamos. Son dignos de la historia personal los hechos, seres, momentos y lugares con

resonancias individuales. Y, al ampliar los márgenes de lo personal y de lo individual, memorables⁶ son para una comunidad los datos, rasgos, vivencias e intereses particulares que de un momento para otro forman parte de un relato común, como si se tratara de monumentos vivos de la ciudad, la urbanización, el barrio o la comunidad que también habitan imaginariamente. Ello queda demostrado en alto grado con cada nuevo terremoto, cada nueva tragedia o cada vivencia experimentada por varios o muchos seres humanos, al erigirse en emblemas las experiencias y los relatos personales de esos acontecimientos compartidos. No importa si esos sucesos tuvieron carácter negativo o positivo, si representaron un drama o un placer, lo que realmente prevalece de ellos es su correspondencia con la experiencia de otros, de muchos otros, su trascendencia para varios, y para nuestra propia vida. El relato compartido, vivido, construido, padecido o disfrutado con otros seres humanos es el que finalmente se torna importante para un gran número de personas. En ese tipo de narraciones se encuentra la fuerza de algo trascendente que la historiografía de finales del siglo XX no dejó pasar. “[S]aber conceptualizar todas las pequeñas percepciones que integran el ámbito de las vivencias” (*Cómo se escribe la historia...* 27), señalaba en la década de los setenta el arqueólogo e historiador francés, Paul Veyne, es parte de las tareas que deben ocupar a quien algo quiera hacer como historiador, esos pequeños relatos constituyen *un hecho social total* (ibídem).⁷

⁶ *Memorable* quizás no sea el mejor término para referir a un mismo tiempo la impresión psicológica o emocional causada por algo en alguien, y la marca singular que es huella y motivo de conversación, capaz de impresionar a quien escucha su relato como impresionó al relator. La cosa o el suceso que impresionó continúa como impresión: marca y alarma o marca y regocijo.

⁷ Veyne muestra como ejemplo “el *Journal d'un bourgeois de Paris*, fechado en marzo de 1914 [en donde] pueden leerse páginas tan idiosincrásicas, que pueden considerarse como la alegoría misma de la historia universal: ‘En esa época, los

Una de las relaciones entre la historia como discurso y las crónicas como enunciados literarios se establece en este punto de encuentro temático. Los textos de crónicas resultan verosímiles en la medida en que se integran al movimiento impuesto por cierto conjunto temático que forma parte de la verdad escrutada por la historia. Las crónicas se sitúan en relación de similitud o de identidad temática con un quehacer natural, un modo de vida social natural, por empíricamente sustanciado, por real, por existente, —de las últimas décadas del siglo XX en países como Venezuela y Puerto Rico, pero también México y Chile— que la historia y la historiografía asumen como parte de su objeto, y las ciencias sociales en general toman como propios. Esos temas son elementos que se asocian a los dominios de estas disciplinas y generan enunciados diversos desde donde es posible interpretarlos, comprenderlos o anunciarlos, mediante categorías,⁸ como el nuevo cliente que espera su turno a la mesa (la

niños cantaban al atardecer, cuando iban a buscar el vino o la mostaza: *Votre c.n. a la toux, commère, / Votre c.n. a la toux, la toux.* / (Comadre, cómo te tose el c. / El c. cómo te tose y tose.). / En efecto, plugo a Dios que se abatiese sobre el mundo un mal aire corrompido que hizo que más de cien mil personas en París dejaran de beber, de comer y de dormir. La enfermedad producía una tos tan fuerte, que ya no se cantaba en las misas mayores. Nadie moría de ella, pero era muy difícil curarse.' [...] estas pocas líneas [dice Veyne] constituyen un 'hecho social total' digno de Mauss. Quien haya leído a Pierre Goubert reconocerá en ellas el estado demográfico normal de las poblaciones preindustriales, en las que con frecuencia las epidemias veraniegas eran seguidas por epidemias de las que se asombraban de no morir, y que se aceptaban con la misma resignación que tenemos ahora ante los accidentes de carretera, aun cuando aquellas causarían muchas más muertes" (*Cómo se escribe la historia...* 27).

⁸ Por ejemplo, Rossana Reguillo Cruz desde el discurso de la sociología toma el miedo como objeto de su investigación y realiza entre otras observaciones la siguiente, que muestra para nuestros propósitos algunas de las distintas maneras de abordar un tema, partiendo, según la disciplina o la institución adoptada, de una común experiencia cotidiana de la vida. En el caso de la autora, esa experiencia es el miedo que los seres humanos sienten. Reguillo Cruz señala: "Ahí, donde la psiquiatría o el psicoanálisis, ahí donde el consejo carismático y la fe, donde las instituciones balbucean intentos de respuesta, donde la tecnología

corrupción como institución, por solo nombrar un caso entre otros, aguarda por una larga visita a las páginas de nuestras historias). Pero, mientras la literatura parte y propone un sin-tiempo o un tiempo que siempre puede ser re-actualizado con la lectura; la historia, y quizás también las ciencias sociales, procede a ubicar cada tema en la temporalidad que (se pretende) lo vio emerger. Estas elecciones temáticas son también compartidas por el discurso periodístico y constituyen el elemento indispensable que hace de ciertos acontecimientos –a los que Veyne llamaría paradójicamente no-acontecimientos para distinguirlos de aquellos sucesos consagrados en la historia de los tratados y batallas–⁹ lucrativos sucesos del presente, eventos noticiosos.

no logra anular los efectos de los rayos del sol sobre las alas de Ícaro, y donde la ingeniería política se muestra incapaz, más allá del discurso, de traer un mundo más humano y más justo; ahí, en ese territorio, escenario de las desapariciones y del vértigo, toma fuerza el miedo y de manera paradójica, también la esperanza. / Un miedo, como diría Jean Delumeau ‘liberado de su vergüenza’ y una esperanza sin programa” (“La construcción social del miedo. Narrativas y prácticas urbanas” 187). Asimismo señala que se puede “reconocer una constante biológica –el miedo como respuesta al riesgo–, no se agota en ella. Lo que aquí importa discutir son las dimensiones socioculturales que intervienen en el proceso. Para ello es importante señalar que el miedo es siempre una experiencia *individualmente experimentada, socialmente construida y culturalmente compartida*” (189).

⁹ Señala Veyne que “Los acontecimientos no son cosas ni objetos consistentes ni sustancias, sino un fragmento libremente desgajado de la realidad [...]. Aunque esta verdad es muy simple, no se nos ha hecho familiar hasta finales del siglo pasado y su descubrimiento ha producido una considerable conmoción. De ahí que se haya hablado de subjetivismo, de descomposición del objeto histórico. Todo esto explica que, hasta el siglo XIX, la historia, de una gran estrechez de miras, se limitara a los acontecimientos; había una Historia con mayúscula, sobre todo política, y existían unos acontecimientos ‘consagrados’. La historia no acontecimental fue una especie de telescopio que, al descubrirnos en el cielo millones de estrellas distintas de las que conocían los astrónomos antiguos, nos haría comprender que la división del cielo en constelaciones era subjetiva” (*Cómo se escribe la historia...* 37-8).

Así que, uno: los relatos que encontramos en los textos de crónicas periodístico-literarias se ocupan de temas semejantes a los “naturales”, guardan en el sentido referido por Julia Kristeva “una semejanza con la ley de una sociedad dada en un momento dado y la encuadran en un presente histórico” (“La productividad llamada texto” 66); dos: el discurso de la historia, y el de las ciencias sociales en general, hace de esos temas las sustancias de sus interpretaciones y de sus relatos; y tres: el periodismo a título de lo que bien podríamos llamar soportes de *sobrevivencia discursiva* llena sus páginas con sucesos temáticamente iguales o dentro del campo de este discurso natural, porque, digámoslo de una vez, sin ellos sucumbe. La verosimilitud semántica producto de esos temas semejantes a los naturales es uno de los centros de atracción de las crónicas periodístico-literarias, y uno de los tipos de visaje que postula para ser reconocida como enunciado que remite al discurso de la historia, de las ciencias sociales, en el grado y velocidad que permite el periodismo.

LA VENEZUELA DE LOS RELATOS POSIBLES: ESA CIERTA BASE ACTUAL POR DONDE PASA LA VIDA DE TODOS LOS DÍAS

En la ciudad de Caracas del año 2000, un cronista anuncia lo que para los venezolanos representa estar a la hora y cómo estiman ellos el tiempo de los otros. Este tópico los distingue del resto de los ciudadanos del mundo cuando de citas, encuentros, presentación de libros, inauguración de eventos y hasta de alocuciones del Presidente de ese entonces se trata. Llegar tarde es la norma (media hora, hasta 45 minutos) o tomarse más del tiempo acordado, debido, programado, esperado, al hablarle al país sin límites de tiempo, por ejemplo, desde la silla presidencial. El venezolano cumple con *disciplinado retraso*, es religioso *respecto a los lapsos de demora* nos dirá el cronista en “A tiempo” de Pablo Antillano. Entre tanto, según nos informa otra de sus crónicas titulada “El ocaso de las noticias”, en uno de los tópicos

kioscos venezolanos o puestos de periódicos, que entre otras cosas venden caramelos, chocolates y cigarrillos, ubicado en una caraqueña esquina de la urbanización San Bernardino; un grupo de vecinos busca dar respuesta a la pregunta interpuesta por la vendedora un domingo de enero del 2000: “¿Ustedes saben por qué los periódicos están tan flaquitos?” (47). Luego de sortear varias posibles razones que pasan por verbalizarse en un debido a que los “inventarios de papel se habían mojado en el puerto de La Guaira”, o un “¡Están ahorrando papel!”, o un analítico “enero es un mes flojo en publicidad” (47), los parroquianos llegan a escuchar la respuesta de Doménica, la vendedora del kiosco, que se sintetiza en un porque los periodistas en Venezuela ahora están trabajando solo durante el día y no toman en cuenta lo que sucede en las noches. Para colmo –señala la misma vendedora– durante el día “lo que hay es gente declarando”, “gente diciendo embustes: que si voy a hacer esto, que si voy a hacer lo otro. Que si esto está bien, que si aquello está mal. Que hay que hacerlo así, que hay que hacerlo asá...” (49).

Ahora bien, si Thomas G. Pavel, al hablar de los mundos ficción, señala que

Algunos universos [...] pueden ser radicalmente indescriptibles en el sentido en que tal como se le aparecen a sus pobladores es imposible dar cuenta de ellos con un lenguaje existente o imaginable [...] [como lo es el caso más paradigmático del] universo que contiene un Dios sobre el cual no se puede hablar adecuadamente [...] universo al que se refieren las diversas tendencias de la teología mística y negativa.¹⁰ (*Mundos de ficción* 70)

¹⁰ Al respecto, Pavel nos ofrece la siguiente reflexión, “Si Dios es tal que ningún atributo se le adecúa y si, como afirman los teólogos, es verdad tanto que Dios existe como que no existe, entonces, desde una perspectiva interna, el universo estructurado en torno a Dios es radicalmente indescriptible hasta su meollo” (*Mundos de ficción* 70).

El hecho es que los pasajes y argumentos de las crónicas “A tiempo” y “El ocaso de las noticias” de Pablo Antillano son parte de cierto conjunto de enunciados que conforman mundos alternos al mundo actual, cuyos seres y estados de cosas, parafraseando a Pavel, pertenecen a un universo sobre el cual sí es posible a sus pobladores hablar de forma adecuada (*Mundos de ficción* 70). Vale decir, de manera lógica, gracias en primer lugar a proposiciones verdaderas dentro de esos mundos. Pero también porque se trata de mundos que, como discursos –en nuestro caso el de las crónicas periodístico-literarias venezolanas– aluden a una cierta base o estado de cosas que pertenece al mundo actual.

Este mundo actual nos remite al mundo real de lo que pasa todos los días. De la cotidianidad entendida en los términos que aporta Humberto Giannini desde el ámbito de la discusión filosófica, del ciclo cotidiano concebido como el “trayecto rotatorio global por el que pasa la vida de todos los días” (*La “reflexión” cotidiana* 22), topográficamente fundamentado en tres ejes o lugares básicos: el domicilio, la calle y el trabajo. Es decir, cotidiano es el trayecto que se inicia a diario con la salida que cada ciudadano hace del domicilio a la calle para llegar al trabajo y, nuevamente, toma, prosigue, reemprende con el propósito de retornar al punto de partida, al domicilio.

Se trata, en todo caso, también de un ciclo rutinario: i) en el sentido de estar fundado en la existencia de una ruta, calle, vía, camino o dirección que puede seguirse o abordarse; ii) y de ser esta ruta el lugar que cumple, simultáneamente y en otro sentido, con el *oficio cotidiano* por todos compartido de *comunicar* de forma siempre reiterativa los lugares del domicilio y del trabajo en sus trayectorias rotatorias. La

calle es el lugar que permite la conexión entre esos dos espacios que particularizan la rutina de cada individuo.¹¹

En mi opinión, el domicilio, la calle, y el trabajo adquieren en las crónicas resonancias importantes a la hora de constituirse en geografías, en marcos o escenarios por los cuales y en donde tienen ocasión esos temas que abarcan seres y estados de cosas posibles que, según decía hace unos momentos, también remiten a la noción filosófica de cotidianidad ofrecida por Humberto Giannini. Esa noción permite dar cuenta de las crónicas, como “un modo de ser de un ser que, viviendo, se reitera silenciosamente y día a día ahonda en sí mismo” (Giannini, *La “reflexión” cotidiana* 19), tanto para los narradores y personajes de dichos textos como para quienes asumen las crónicas como cita de escritura y / o de lectura. Ese modo de ser alude a una cierta base presente, a un cierto estado de cosas que pertenece al mundo actual. En las tres secciones que siguen a continuación, tituladas: “El domicilio”, “El trabajo” y “La calle”, intentaré describir extensamente ese modo de ser.

1. El domicilio

El domicilio es el lugar al que se regresa siempre “conformado por espacios, tiempos y cosas familiares [...] disponibles [para sus

¹¹ “[E]s significativo, [...], [señala Giannini] que el término ‘rutina’ provenga de ‘ruta’, y tal vez de ‘rueda’, esto es, del medio que hace posible la circulación; la circulación del tiempo cotidiano, en este caso. / Pues, esencialmente, la ruta, la calle, es eso: medio de circulación. En su oficio básico es la ruta por la que regresa todos los días Immanuel Kant de su domicilio o por la que se dirige a la Biblioteca Municipal de Königsber [sic]. O la ruta que hace el campesino rumbo al mercado del pueblo o el escolar rumbo a su escuelita rural. La calle cumple así el oficio cotidiano de comunicar estos extremos: el lugar del ser para sí (domicilio) con el lugar del ser para los otros (trabajo). Propiamente hablando, es el medio primario, elemental de la comunicación ciudadana” (*La “reflexión” cotidiana... 29*).

habitantes]. En resumen, conformado por un orden vuelto sustancialmente hacia los requerimientos del ser domiciliado” (Giannini, *La “reflexión” cotidiana* 24). En las crónicas periodístico-literarias venezolanas, el domicilio se presenta visible a través por ejemplo de la referencia a la radio en “Margot era la radio” de Elisa Lerner. Esta crónica muestra cómo a partir de la experiencia de radioescucha que ha tenido la cronista en su niñez, en la voz de Margot Antillano

desde la radio –a mediados de los años cuarenta– [esta] creó magníficas hipótesis del más altivo, rebelde, imperioso, imaginativo eterno femenino venezolano. La niña que yo fui –meridianamente, puntualmente– sintonizó durante muchos días a Radio Caracas. Entre trombas altisonantes de Tchaikovsky, el jabón *Las Llaves* presentaba a la actriz [Margot Antillano], al lado de Pepe Bódalo, en comedias de Carlos Fernández. (89. El subrayado es mío)

La práctica de escuchar la radio le permite a la narradora reflexionar sobre la importancia que ha adquirido el nombre de Juana Sujo para el teatro nacional, y el olvido hacia donde ha tendido a mantenerse el nombre de otra actriz, Margot Antillano, pionera de la actuación en la radio venezolana. Asimismo, la radio escuchada en el hogar de la familia es uno de los elementos que permite a la cronista de “El eco de la Sierra” de Milagros Socorro, señalar que

La radio, pues, quedaba en el territorio vedado, del otro lado de la raya divisoria entre la gente y los colombianos. La oferta de éter se restringía a Radio Perijá y, posteriormente, también a Radio Machiques, que es como decir que se reducía a una sola opción puesto que ambas transmitían lo mismo [...].

Los niños, los de mi casa al menos, no escuchaban la radio o no debían hacerlo. Qué de bueno puede quedarle a un niño de las

radionovelas. Qué de útil de los vallenatos. Los folletines debían transmitirlos en las horas del colegio porque apenas recuerdo unos personajes femeninos con nombres como Isolina que se la pasaban subiendo y bajando las retorcidas escaleras de sus amplias mansiones para arrojarse en una cama a llorar con una carta aferrada al ebúrneo pecho. Pero los vallenatos sí se me metieron en el alma con su carga de mulatería, de sinvergüenzura, de deslenguamiento, de culo forrado y cejas pintadas, de nostalgias ardorosas y marconis fatídicos, de hembrería apta para el adulterio, de carne sudorosa que fragua en la noche las transgresiones de fin de semana. (14. El subrayo es mío)

Con esta experiencia, la narradora puede dar cuenta de cómo los programas radiales escuchados por las planchadoras colombianas logran constituirse en medios que, *dentro de un hogar* venezolano de la población de Machiques, le permiten a ella y a los demás personajes transgredir la delimitación fronteriza hecha con “rayas de cal” (13) entre lo propio venezolano y el vedado universo de lo colombiano. Entre lo decente y lo indecente, entre las mujeres venezolanas, las “señoras, pongamos” y las colombianas, “las mujeres”, señala la cronista (13). Es decir, entre la identidad propia y la ajena que se dan cita al interior del domicilio, ubicado al Norte de la frontera entre Venezuela y Colombia, i) en un juego de exclusiones, porque colombianos y colombianas “constituyen una influencia de la que debe ponerse a salvo a las niñas” visto que son “peligrosos, lujuriosos, ladinos, hábiles para las sustracciones y, definitivamente, muy mentirosos” (13); ii) y en un juego de inclusiones que busca resguardar el lugar del tiempo para sí que es la casa, porque, “cómo se hace, las colombianas están allí, haciendo las camas, cargando los guisos con onoto, malgastando el detergente en el lavaplatos, tardándose horas en pulir un piso que ya debía estar reluciente... y planchando” (13).

En los textos venezolanos no solo encontramos referencias acerca del domicilio propio de los narradores de las crónicas como acabamos de ver, sino también en torno al domicilio de los otros, de los personajes, al que pueden entrar los cronistas, como en “La mamá de los Punks” de Nelson Hippolyte Ortega. En este texto se aportan detalles sobre los gustos alimenticios y sobre la decoración de la sala y del dormitorio que comparten los personajes. En otras palabras, sobre la casa que sirve de refugio a la mamá de los *punks* porque, como esta última misma dice, “Por ahí hay mucha envidia, por eso me la paso en mi casa. Metida dentro de mí” (81). Y, al punto resultan importantes estas reseñas del domicilio para los fines de la entrevista del narrador, al personaje y a la *compañera* de casa de esta última, que llega a enmarcar todo el texto en medio de las dos veces que una de las entrevistadas, la actriz, la mamá de los *punks*, Khaliana, va al baño. La primera vez, al comienzo exactamente de la crónica,

Se metió al baño y comenzó a maquillarse
—Coño, toda mi vida he sido una punk, una rebelde, una marginal, una anarquista, fuera de esta sociedad.
Su pelo corto-canoso recibió un baño de gelatina. Se volvió mojado.
[...]
Con un lápiz negro recaló sus cejas. Hizo agresivos sus ojos.
Con un lápiz rojo latigueó sus pómulos.
[...]
Las pecas de su cuerpo las cubrió con un traje casi transparente.
Sus pechos danzaban. No quise mirarlos. (81)

La segunda vez que la entrevistada mamá *punk* usa el baño, coincide con el final de texto,

Khaliana parece inquieta. Corrió al baño y empezó a quitarse la pintura, lo negro, lo lila de los párpados. Su vestido siguió transparente. Sus pechos miraban. Ana Tegui muestra el cuarto

de ambas. Los sombreros, los zapatos de colores, las boas de plumas, los maniqués. Khaliana dejó de ser. Prendió otro cigarrillo y le brindó a Ana. (85)

El ser domiciliado de los personajes de las crónicas también es sensible a constituirse en un centro de interés útil al narrador para increparse en busca de razones competentes para explicar, y explicarse, ciertos comportamientos de *los otros* que lo afectan directamente a él, en su rutina de la casa. Así ocurre en “La revolución de la alarma” de Pablo Antillano. Ante el nocturno rebato de los vehículos y la indiferencia de sus propietarios, este se pregunta:

¿Pero qué hacen los dueños de estas alarmas? ¿Se asoman a la ventana? ¿Se calzan las pantuflas y bajan con sus controles para congraciarse con sus vecinos? ¿Abandonan la partida de dominó? ¿Suspenden el litigio doméstico cotidiano? ¿Apagan el VHS? No. Para nada. El ruido les brinda seguridad, les dice, simplemente, que su carro sigue estando allí. Los demás, que se desvelen, que se vayan al infierno. Sólo si la alarma se desconecta y no continúa su cíclica y diabólica presencia, entonces se despiertan sobresaltados y llaman al ascensor. (112)

En otros casos, el domicilio que muestran las crónicas se extiende, se generaliza a la ciudad. Se amplía más allá del horizonte particular del apartamento, la sala, de la ventana o de la habitación asociada a cada ente o voz de los textos. Más allá de la casa propia del narrador y de la casa de unos personajes en específico de la ciudad de Caracas, según nos informa el cronista en “La ciudad del desprecio” de Earle Herrera:

A las nueve de la noche, Caracas es doble desprecio: ficticio y real. A esa hora –punto de arranque de la ciudad nocturna–, dentro de los hogares, las familias se entregan a la irrealidad.

Agotadas por el ajetreo del día, con placidez se dejan engullir por el culebrón del momento. Afuera, divididos en víctimas y victimarios, los noctámbulos salen de sus madrigueras y se dirigen a lo suyo: unos al amor y otros al crimen, en todas sus formas. (21)

Pero incluso aquí los personajes se presentan como seres domiciliados. Incluso aquí, en donde encuentran diluidas sus identidades asociados a un ser que se amplía hasta concentrarse en “las familias” o en “los noctámbulos” de la ciudad de Caracas, todos los personajes tienen un lugar con respecto al que conservan “un orden vuelto sustancialmente” hacia sus propios requerimientos. Un lugar al cual regresan como al resguardo más íntimo. Esos “hogares” o esas “madrigueras” que se colman o vacían “A las nueve de la noche”, en una Caracas que es “doble desprecio: ficticio y real.”

Como en el resto de las crónicas, el amplio ser domiciliado de textos similares a “La ciudad del desprecio” otorga singularidad al narrador y a los personajes frente al universo del intercambio social ofrecido por el espacio de la calle. Trato social unas veces feliz, sosegado y sin mayores altibajos; y otras, en cambio, intrincadamente difícil, áspero, estridente en los encuentros deparados puertas afuera del domicilio. De esa manera es también la dinámica, generada frente a la calle por el ser domiciliado en “El rey de Caracas” de Sergio Dahbar, luego de la frase que diariamente surca el pensamiento de su personaje:

“La noche espera por mí.”

Esta es la frase más amorosa que surca el pensamiento de Antonio Renancio todas las mañanas del año. Se levanta con cara de presidiario, algo aturdido por la furia del día, y camina en dirección a la ventana del apartamento que mira hacia un pasillo lateral. Asoma la cabeza por el marco de madera: advierte

que la máquina ha sobrevivido otra noche más. Una Kawasaki 250, KM, 3 cilindros, disimula –silenciosa bajo la sombra de los muros del edificio– su bronca desesperación. El primer café del día abre con su aroma las infinitas puertas de la noche que aún oscurecen la lucidez de Antonio. En ese instante él advierte los colores de la realidad. Ya con los pies sobre la tierra, Antonio traza con puntos imaginarios un mapa en su mente. Allí dibuja Caracas, su animal indomable. (59)

Cotidianidad del domicilio constituida por hechos que se reiteran una y otra vez: “la frase más amorosa que surca el pensamiento de Antonio Renancio todas las mañanas del año” (el subrayado es mío).¹² Acaso hechos intrascendentes, insignificantes, “por tratarse de lo que ‘sin pena ni gloria’ *pasa* entre los límites de lo cotidiano y de la rutina” (Giannini 19). Y, sin embargo, tales hechos son significativos, radicalmente significativos para la vida (19) de “El rey de Caracas”, por ello, apenas amanece en la Caracas del personaje y este avista su moto desde la ventana, enseguida “advierte los colores de la realidad. Ya con los pies sobre la tierra” (Dahbar 59). A tal punto son significativos los hechos rutinarios para el personaje como ser domiciliario que un acercamiento adecuado a ellos, junto a los propios del resto de los personajes de las crónicas, puede conducirnos a lo que bien podría llamarse experiencia común en el mundo de esos textos.¹³

¹² Pero también “la cara de presidiario” con la cual se levanta todas las mañanas, su estar “algo aturdido por la furia del día”, la caminata en “dirección a la ventana del apartamento”, su asomar “la cabeza por el marco de madera”, su advertir “que la máquina ha sobrevivido otra noche más”, reiterativamente todas las mañanas del año, todas, “El primer café del día [que] abre con su aroma las infinitas puertas de la noche que aún oscurecen la lucidez de Antonio”...

¹³ Experiencia común de los personajes y experiencia compartida quizás con ciertos lectores, incluso común en cierto sentido al autor de las crónicas, si recordamos que estos textos aluden a una realidad propia del mundo actual.

Al margen del juego de ironías y de la mediación armada de referencias intelectuales a la nada sartreana, al vacío o la conciencia de sí heideggereana que lo asaltan en ese momento, la experiencia común de encontrarse un día sin energía eléctrica, envuelto repentinamente en una espera, en una inmovilidad que consiste en dar vueltas, en un ahora qué hago, qué mal me siento, en un qué soy... ¡no soy nadie!, es lo que parece mostrarnos el narrador de “El poste”, crónica de José Ignacio Cabrujas, al decirnos:

El martes se me fue la luz. Estuvo parpadeando unos minutos, indecisa, y de repente, se ausentó, sartreana, como una sensación de posguerra. Se va la luz y uno de inmediato adquiere eso que Heidegger denominaba “la conciencia de sí” o el “acto de la espera” que consiste en dar vueltas por la casa y mirar hacia el techo y no saber qué hacer con la vida puesto que el exceso de “yo” suele desconcertarnos hasta el punto de tornarse en una sensación de vacío existencial de esas que tú te preguntas: ¿Seré yo tan bolsa como me siento? Para que el ser te conteste: ¡Hijo! y ¡peorcito! (22)

Experiencia común acaso también la que concibe el domicilio como lugar que atrae para sí, y proyecta para los ajenos, una forma del *estar bien* ampliamente deseada por muchos. En “Detengan a la víctima” de José Roberto Duque esta puede reconocerse a partir del empleo de la frase “todo el mundo” que da inicio a la crónica, en clara alusión a la experiencia de todos, de muchos. Pero también puede advertirse en ese “alguien” que prosigue el texto y equivaldría a *cualquiera*. Cualquier semejante, incluso “uno” *mismo* (el narrador o el lector):

Todo el mundo tiene derecho a pensar que el lugar donde vive ahora no es el mejor para vivir. Suele ocurrir que alguien nacido en El Guarataro, apenas toma real conciencia de la situación de su entorno, decide un buen día mudarse, digamos, a la parte baja

de El Cementerio, que no es un jardín de Suecia pero tampoco es una zona donde a uno le roban los interiores sin quitarle los pantalones. Luego, uno se da cuenta de que suena más sabroso decir “Yo vivo en Prados” si uno vive en Prados del Este que si vive en Prado María, y hacia ese lado enfila uno la proa. (71. El subrayado es mío)

“Margot era la radio” de Elisa Lerner, “El eco de la Sierra” de Milagros Socorro, “La mamá de los Punks” de Nelson Hippolyte Ortega, “La revolución de la alarma” de Pablo Antillano, “La ciudad del desprecio” de Earle Herrera, “El rey de Caracas” de Sergio Dahbar, “El poste” de José Ignacio Cabrujas, y “Detengan a la víctima” de José Roberto Duque, son todas ejemplos de cierta particular resonancia que adquiere el domicilio a la hora de constituirse en geografía, marco o escenario de crónicas. Todas remiten a hechos específicos que constituyen parte de la rutina propia del narrador o de los personajes de esos textos en el ámbito domiciliario. La reiteración de esos hechos, sucesos o acontecimientos funda cierta experiencia común del domicilio, y caracteriza, define, individualiza a los seres de las crónicas según, digamos, *su estar en la casa, en la morada*.¹⁴

El conjunto de interrelaciones que se dan entre las referencias al domicilio de los cronistas, y su experiencia del domicilio de los

¹⁴ Esa voz de actriz en la radio, escuchada diariamente por la cronista en “Margot era la radio”, que se hace substancial referencia de vida para la narradora; los vallenatos que sí se “le metieron en el alma con su carga de multería” a la cronista de “El eco de la Sierra”. La forma de maquillarse y de vestirse la protagonista que permiten al narrador de “La mamá de los Punks” caracterizar a su entrevistada; el diario, regular, ruido de las alarmas de los automóviles que brindan seguridad a los propietarios de estos últimos, mientras desvelan al cronista y a otros personajes del texto; o las nueve de la noche que puertas adentro reúne a unos, a las familias, en torno a las telenovelas, mientras puertas afuera marca para el resto de los habitantes de “la ciudad del desprecio” la hora de salir de sus domicilios bajo el ropaje que dan los roles de víctimas o victimarios; la atmósfera y la hilera de hitos gestuales que

personajes, constituyen, sin duda, un modo insustituible de ser en el mundo de las crónicas, y un modelo imaginario que los lectores pueden identificar con un domicilio y una temporalidad más extensos, incluso reales fuera de los textos; por ejemplo, con la población de Machiques de “los años sesenta” venezolanos (Socorro, “El eco de la Sierra” 13), con la ciudad de Caracas de “aquellos años cuarenta” igualmente venezolanos durante los cuales Margot Antillano “creó magníficas hipótesis del más altivo, rebelde, imperioso, imaginativo *eterno femenino*” (Lerner, “Margot era la radio” 89), y con la Venezuela del siglo XX.

2. El trabajo

En el domicilio, sin embargo, no se agota el ciclo que reiteran una y otra vez los personajes, de allí que la mamá de los *punks* también hable acerca de sus salidas a la *calle*:

—En este país no se admite a la gente distinta. Cuando salgo a la calle vestida diferente, la gente me agrade, me saca la edad, se ríe de mí. He tenido que ponerlos en su sitio y gritarles: “coño, ustedes tan jóvenes y tan pendejos y maleducados. Tan huevones. Me tienen harta.” Y les hago así con el dedo, y les grito: “métanselo por ahí.” A veces salgo tan predispueta, tan arrecha, que lo único que me falta es un látigo para caerle a

todas las mañanas acompañan a Antonio Renancio, “El rey de Caracas”, justo antes de ir a verificar que su motocicleta ha sobrevivido a otra noche en el pasillo; las “vueltas por la casa”, el “mirar hacia el techo y no saber qué hacer con la vida” del cronista de “El poste” en su exceso de “yo”, cuando “se me” va la luz de la casa; y hasta el deseo de mudarse a un mejor lugar en donde vivir que, por cierto, también puede resultar eco de prestigio social, en “Detengan a la víctima”, son ejemplos de esos hechos que caracterizan al narrador y a los personajes a partir de reiterarse una y otra vez en el domicilio.

latigazos a todo el mundo. Así: zaa, zaa, zaa. En 1979 me vestía más fuerte que hoy. (Hippolyte Ortega 81. El subrayado es mío)

Y de allí, a su vez, que los cronistas pongan parte de su atención en los altibajos y en las alternancias que se les presentan en su propio *trabajo*, pero también cuando acuden a solicitar un servicio o algo que involucre relacionarse con los personajes mientras estos últimos realizan sus propias faenas, ausentes del domicilio. El cronista en esos lances laborales puede encontrarse con situaciones que incluso se repiten, como en “El poste” de José Ignacio Cabrujas. En esta crónica el narrador cuenta que su apartamento se ha quedado sin luz, a diferencia de los problemas que ha experimentado antes con ese servicio, esta vez se trata de un apagón, parcial. Como de costumbre, llama a la Compañía de luz eléctrica para reportar la falla a Belkys Chacín, de quien conoce a detalle sus frases telefónicas de rutina, *su manera de trabajar*, porque ella generalmente es quien le atiende los reclamos. Esas circunstancias de sus llamadas a la Compañía y el habitual acto de habla que repite Belkys son descritas por el cronista como sigue:

En mi larga experiencia como suscriptor de la Compañía de luz eléctrica, he sufrido avatares diversos: interrupciones del flujo, sobrecargas del flujo, disminuciones del flujo, amaneramientos del flujo, inconstancias del flujo y hasta traiciones del flujo. Pero esto del flujo parcial, realmente nunca me había sucedido.

Fue así como se me ocurrió llamar al 662-22-22, que es el teléfono de la sección de Reclamos de la Compañía Anónima La Electricidad de Caracas [...] atiende Belkys Chacín, con quien suelo sostener conversaciones de esta índole:

—Buenos días, Belkys.

—Buenos días, señor Cabrujas. ¿Problemitas con el servicio?

—Desde hace media hora, Belkys.

—¿Y qué sería lo que pasó, señor Cabrujas?

—Que primero hubo tres apagoncitos, mi amor. Y después, como un chisporroteo en el bombillo de la lámpara.

—¿Qué tipo de chisporroteo?

—Tipo abejorro, Belkys... como si un abejorro se estuviera achicharrando dentro del bombillo. Una cosa como cruuuu.

—¡Ah! Eso es típico del ramal 6, señor Cabrujas, que anda echando broma desde antier. Pero la cuadrilla salió a las nueve, así que cójase el día libre porque el servicio le va a regresar como a las ocho y se le va a volver a ir sobre las once, para que se acueste temprano. Por cierto que hay un ofertón de velas en la Central Madeirense, no vaya a ser que se le hayan acabado. (Cabrujas, “El poste” 23)

La topografía del trayecto cotidiano, en principio centrada en el domicilio, conduce inexorablemente a la calle, como hemos visto (“Cuando salgo a la calle vestida diferente, la gente me arremete” se escucha decir a la mamá de los *punks* [Hippolyte Ortega 81]),¹⁵ pero también lleva al trabajo, al otro eje del ciclo rutinario (por ejemplo, al comunicarse telefónicamente “el señor Cabrujas” con “la sección de Reclamos de la Compañía Anónima La Electricidad de Caracas” [Cabrujas, “El poste” 23]).

El trabajo como el modo sistemático de apropiación de aquello que representa el *ser exterior* al domicilio. Pero también como *lugar* al que vamos con la disposición de servir a los otros. Según Giannini, el trabajo “representa el lugar de mi disponibilidad para

¹⁵ En la próxima sección, titulada “La calle”, hablaremos con detenimiento sobre este otro eje del ciclo cotidiano de las crónicas.

lo Otro: disponibilidad para la máquina que debo hacer producir para el patrón, para el jefe, para la clientela; disponibilidad para el auditorio, para el consumidor” (*La “reflexión”... 27*). A cambio de esa disponibilidad, obtenemos medios para la sobrevivencia material en el ámbito privado, y de bienes imprescindibles al ser social en el sentido público más amplio.

“El Cobre”, de Pablo Antillano, es un ejemplo del trabajo como disponibilidad para lo otro, al margen incluso de la propia opinión del ser y de su deseo. En esa crónica, el narrador deja conocer al lector las directrices que debe seguir a la hora de presentar su escrito. Acatarlas es parte del correcto *estar libre de impedimento para prestar el servicio* requerido en el trabajo. Por lo general, las directrices dadas y recordadas a los empleados son políticas para la oficina, no son públicas ni tema de disertación en escritos, mucho menos para el periódico. Por ello quizás el rebelde narrador de “El Cobre” nos dice lo siguiente con cierta tinta irónica:

No es asunto de esta columna –nos ha dictado Sergio Dahbar– hablar de las cosas graves de la vida. Por eso no volveremos a recordar aquí las oleadas históricas de intelectuales, curas, notables, guerreros, gobernantes y militares que nos llegaron de aquellas tierras [provenientes del venezolano Estado Táchira]. Gente como el actual arzobispo de Maracaibo, monseñor Roa Pérez, de quien se dice que nació en Benegara, en el valle de El Cobre, como el expresidente Ramón J. Velásquez, nativo de San Juan de Colón, como el gran Pedro León Zapata, quien lleva La Grita en los ademanes. Unos vienen de San Cristóbal, otros de Michelena o de Coloncito. Carlos Andrés Pérez y Tulio Hernández nos cayeron de Rubio.

No. Esta crónica quiere dar cuenta de una migración tachirense más reciente, menos grave y más pacífica, que se acomoda en las tabernas, tras las barras y entre manteles. (40-1)

En la crónica “Francisco Arias Cárdenas, el otro” de Milagros Socorro, la narradora deja conocer algunas de las sorprendentes exigencias de disponibilidad para lo otro afiliadas a su ejercicio de la profesión de periodista. Primero, cuando nos hace notar que se aleja en avioneta junto a su entrevistado valiéndose de la expresión: “En nuevo acto de temeridad me he colado en la navecilla que llevará al candidato Francisco Arias Cárdenas a la isla de Margarita, a 40 minutos de vuelo de Caracas [...]” (169. El subrayado es mío). Y más tarde, cuando ya en un punto del vuelo a la isla y de la entrevista al candidato, ella misma nos comunica la repentina lectura de una “larguísima oración impresa en el dorso de una estampita del Corazón de Jesús” que adelanta la esposa de Arias Cárdenas. La narradora enseguida nos dice: “No sé cómo me metí en esto [...] los Arias no pierden ocasión para exhibir su religiosidad” (171-2. El énfasis nuevamente es mío).

Capacidad para experimentar lo nuevo que depara el trabajo en un tiempo dispuesto a tal punto para el otro, y lo otro, que incluso puede llevar a exponer la propia vida (debido al vuelo en avioneta, por ejemplo), pero también en virtud de diversos riesgos a correr por el ser que de igual modo lo colocan bajo zozobra, entre azares quizás más peligrosos por los intereses económicos que tantean, o mayores por su carga política extraña del todo a los accidentes estrictamente laborales, como lo informa el cronista de “La nula importancia de llamarse Josefina”, texto de José Roberto Duque:

A quien escribe estas líneas le han recomendado no publicar el nombre que pronunció Otatti para impresionar a Georges, pero demonios, ¡qué contento se va a poner el doctor David Morales Bello cuando sepa con qué fines está utilizando su nombre su queridísimo hermano José Otatti! Y ni hablar cuando sepa que además lo llamó “destacada personalidad política.” (24-5)

O como en “Desfile de cangrejos” de Earle Herrera, en donde el cronista, un periodista a semejanza de los narradores de “Francisco Arias Cárdenas, el otro”, y de “La nula importancia de llamarse Josefina”, finaliza su relato con las siguientes palabras: “Dejo la cosa hasta aquí porque la intuición periodística me dice que me he acercado demasiado a las peligrosas pinzas de esos bichos” (83). “Bichos”, es decir, las instituciones, los cuerpos de seguridad venezolanos, civiles, gubernamentales que para el tiempo de la historia de la crónica, un presente no explicitado en ella, muestran tal cantidad de casos policiales no resueltos o *cangrejos* –según se dice en el argot policial venezolano– que más les valdría a esos cuerpos policiales comprar “perros cangrejeros” en lugar de los doberman y pastores alemanes, para “entrarle a cada caso con esos animales. Probablemente [así], en poco tiempo [asegura el cronista] no queden cangrejos que tengan de cabeza a los cuerpos de seguridad” (83).

Ahora bien, con afirmaciones como las de “Francisco Arias Cárdenas, el otro”, “La nula importancia de llamarse Josefina” y “Desfile de cangrejos”, las crónicas no solo tratan, discuten o informan acerca de la inseguridad que rodea a la profesión o de las menos o más encendidas señales que debe advertir el periodista para conservar su integridad física. Esas aseveraciones también nos permiten conocer acerca del trabajo de los otros ante quienes se encuentra a disposición ése que narra cada crónica. Los otros son en “Desfile de cangrejos” de Earle Herrera, por ejemplo, los personajes que no responden a su función policial por no resolver las investigaciones criminalística que se les presentan. “Aunque no es así en el reino animal, en el mundo policial los cangrejos se devoran entre sí” (82), afirma el narrador al comienzo del texto para dar cuenta de cómo –en ese estado de cosas narradas, historiadadas, informadas que es la crónica que lo ocupa– los

casos policiales no resueltos se suceden uno tras otro emparentados, precisamente, por no estar esclarecido ninguno.¹⁶

Algo similar sobre el ejercicio laboral tanto de los personajes como del narrador nos dice este último en “El asma de la justicia”, cuando señala que, una vez cursada su denuncia en una crónica anterior titulada “Si los niños no respiran” (79), a propósito de la extraña situación suscitada en el hospital de Lídice por una compañía que se llevó un aparato, un respirador utilizado en terapia intensiva, “para repararlo y, a la vuelta de un año, no había cumplido” con retornarlo al hospital (ibídem); y, paradójicamente, quien resultó citado a la Fiscalía General de la Nación por tal incidente, fue él, que ni arte ni parte directa tenía en el suceso en cuestión; él, quien a la sazón de su propio trabajo había hecho público aquel acontecimiento. Ahora, diez meses luego de la publicación de esa noticia (realizada en diciembre de 1989) y de haber asistido de manera obediente a la Fiscalía, tal como le fue requerido entonces, se hallaba, boleta en mano, de nuevo requerido judicialmente debido al mismo caso, aunque esta vez por un tribunal de la nación.¹⁷ Atónito, todavía golpeado por la impotencia, entre otros detalles y alegatos, confiesa que

En todo caso, lo que haga para que los niños de mi país puedan respirar en momentos de emergencia, me satisface como

¹⁶ De manera semejante, el cronista continúa diciendo: “Cuando la pública opinión está conmocionada por un oscuro caso criminal, la aparición de otro de iguales y mayores proporciones la hace olvidar la anterior. Como si se tratara de un largo desfile de crustáceos, los delitos sin solución se van sucediendo uno tras otro, con intervalos que no dan tiempo para que baje la tensión; no el asombro de la gente porque ésta ya se encuentra como anestesiada ante tantos sobresaltos” (Herrera, “Desfile de cangrejos” 82).

¹⁷ En ese orden de acontecimientos, dieciséis años luego de esta crónica de Earle Herrera, en su edición del 10 de octubre de 2005, el diario *El Universal* (Caracas)

venezolano y como periodista. Pero pasaron diez meses y la lentitud de la justicia no se corresponde con el pulso de la vida, la velocidad de la respiración, la necesidad vital de oxígeno. (79)

Y, si bien el narrador como periodista se ve involucrado en situaciones que lo llevan incluso a comparecer ante resueltas y emprendedoras instancias de justicia:

Estaba citado por el tribunal vigésimo noveno de primera instancia en lo penal y de salvaguarda del patrimonio público, si tan largo nombre no me distorsiona el recuerdo. Hasta donde pasé el *replay* de mi vida, he tenido penas pero no asuntos penales donde haya sido protagonista, co-estrella o “extra”. En cuanto al patrimonio público, cada día, lamentablemente, lo siento más alejado de mí, no hay manera. Pero una vez frente a la escribiente, las cosas se aclararon: yo estaba allí, esa mañana de octubre, por periodista. En efecto, a falta de otras habilidades o mañas, eso soy. Además de ciudadano, es decir, dos desventajas juntas. (79. El subrayado es nuestro)

Ahora habría que añadir que esa exposición del cronista, ese estar disponible para lo otro en su tiempo laboral, simultáneamente también le permite dar a conocer, informar, acerca de una particular manera que tienen los personajes de las crónicas de desempeñarse en sus trabajos, indolentes y atildados al ritmo de un sesgo nacional (esa “lentitud de

publicó que “en la 61 Asamblea de la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP) [celebrada en octubre del 2005] el informe sobre la situación de la libertad de expresión e información en Venezuela [...] [recoge] que en los últimos meses se han registrado 71 ataques contra periodistas y medios de comunicación social” (párr. 1) provenientes en su mayoría de instancias del gobierno de Venezuela. En la actualidad el número es aun mayor.

la justicia [que] no se corresponden con el pulso de la vida”, p. ej.). Es decir, el cronista relata acerca de algunas increíbles situaciones que experimenta en su actividad de periodista, pero también narra un álgebra particular desarrollada por los personajes durante el trabajo que se suma al acontecer nacional. Tal es el caso de las actuaciones judiciales de la Venezuela de las crónicas, fuentes obligadas que se asocian a su propio quehacer periodístico, y a una atonal, extravagante, áspera y compartida vivencia de ciudadano venezolano.

Las crónicas cuyos relatos remiten al trabajo del narrador nos muestran aquellas experiencias que le brindan a él –según hemos alcanzado a observar– más de una situación incómoda. Pero, en general, tal designio se cumple independientemente de si se desempeña como periodista o no, de si se trata o no de un narrador de oficio periodista, porque lo crucial será su condición de narrador de las crónicas y de ciudadano de la Venezuela de los textos. Con tal democrático afán profesional trajeado de color local nos lo presenta –incluso, ya desde su largo título– la crónica de José Ignacio Cabrujas, “A Ocarina, que me mata, a Fuenmayor que me invita, a Lidia que me aconseja y a Carías, que ni me saluda”.

En ese texto, el cronista da cuenta de la situación personal, incluyendo “cayapa de respuestas” (128), a la que se vio expuesto ante ciertas autoridades y personal de jefatura de la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela de ese entonces: Ocarina diciendo que le provocaba matarlo; el rector Fuenmayor que le invita y le lleva a un paseíto por las instalaciones para que el cronista compruebe por sí mismo en qué se invierte el presupuesto de cultura de la universidad, mientras lo descalifica, lo “rejonea”, y lo presenta como un “inconsciente”; Lidia, la directora de la Galería Universitaria de Arte, que lo califica de “ligero y arrebatado”; y hasta el dramaturgo y jefe del Departamento de Teatro y Danza, Armando

Cariás, que lo evalúa, lo tilda, entre otros términos, como un hombre que “piratea” que no lee, no se informa, no sabe.

Todo ello le sucede al narrador como producto de una primera crónica suya titulada “¿Qué será de la cultura universitaria?”, en donde –según relata en esta otra– se permitió decir que no le encontraba el menor significado a la cultura universitaria, que no la conseguía... en la vida, que bajo cultura universitaria se hallaba –en los días de 1991 referidos por la crónica– una acción menguada si se la comparaba con lo que significó para la Venezuela de los años sesenta (127-8). Porque ésta del presente del texto no estaba relacionada con la comunidad estudiantil ni con la Escuela de Artes de la misma universidad ni con el “país que se extiende medio metro más allá de la [límitrofe] Plaza Venezuela, donde el embeleso no es tan grande y donde la memoria es distinta” (130), avista el narrador, sintiéndose ahora blanco de las agrias respuestas de los personajes aludidos en ese primer texto. Es decir, el cronista realiza su trabajo versando su escrito público acerca del producto del trabajo de otros (relativo a la cultura universitaria), y de esos otros (autoridades universitarias, personal de jefatura y de dirección de actividades de cultura) recibe a cambio una demostración directa de la manera, de la forma en que actúan ellos cuando se sienten cuestionados precisamente en la realización de su trabajo.

Se trata, en todo caso, del oficio de los otros que el cronista reconoce y logra describir en sus crónicas bajo la gracia de un lente ampliado, como en “Armando Manzanero: la ilusión de una virilidad latinoamericana amorosa y protectora” de Elisa Lerner. Esta crónica, con y sin ironías, alarga hacia los lectores el retrato de rasgos en relieve que distinguen la actuación del cantante Armando Manzanero de aquella, distanciadora, prejuiciosa zona de malas emociones, característica del espectáculo ofrecido por el resto de los cantantes latinoamericanos del tiempo de la crónica. En general, típicos recordatorios del

miedo femenino al sexo y elementos de reafirmación de la torpe manera de ser de los machos de estos vastos lugares, hacia la pareja amorosa. Para la cronista, “Armando Manzanero –a través de sus canciones– era [en cambio] hombre gentil y afectuosísimo que enviaba flores a las damas” (147), por ejemplo, con esa canción que se llamó “Aquel Señor”. Y, por si fuera poco, también ofrendaba a “las desconsoladas mujeres latinoamericanas” (148) “la generosa, sentimental ceremonia de sus canciones” (148). Este cambio queda representado por el cantante en el saludo y trato hacia su público, en la calidad de las sentidas palabras de las canciones y hasta en el atuendo todavía entonces exhibido por las voces masculinas del espectáculo latinoamericano, que Manzanero, además, capitaliza en gestos de valorización desacralizada y abierto reconocimiento del sentir amoroso con el hecho de no ser un “divo lujoso” (148), de esos que de entrada se sabe que no le pertenecen a todas las mujeres, afirma la cronista.¹⁸ No, Manzanero en cambio

[no es] como Julio Iglesias, un seguro y bello ególatra. Armando Manzanero conoce su alta tarea ciudadana. No hay locuras o

¹⁸ En detalles, la afirmación de la cronista es la siguiente: “Pero hay algo más en Armando Manzanero que, particularmente, me infunde respeto. El cantor de *Somos novios*, no es un divo lujoso. Armando Manzanero, por excelencia, es el anti-Julio Iglesias. Cuando Julio Iglesias canta, de antemano sabemos, que él no es nuestro. Que Julio Iglesias no nos pertenece a todas la mujeres. Julio Iglesias cuando canta no compite con Raphael o cualquier hispano artista del momento. Compite con Adolfo Suárez y nos dice (o parece decirnos) con esbelta pero distante melodía: ‘Yo solo me acuesto con las marquesas de España. Yo sigo siendo el buenmozo pretendiente de alguna nieta de Franco.’ Con Armando Manzanero no confrontamos esos problemas. Porque en su canto no hay voluntad de amor individual –personal–, anecdótico. Sus propios ímpetus de amante desaparecen para dar cabida a las cautas fantasías amorosas y medianos apetitos de desafortunados hombres de oficina, de oscuros periodistas de provincia. El canto de Armando Manzanero tiene un límite laboral y honesto. Abarca sólo el amoroso deseo de un hombre suburbano, instalado inflexiblemente en el nocturno anonimato” (Lerner, “Armando Manzanero” 148-9).

altanerías biográficas en su canto. Manzanero es un reflexivo cronista del amor. Y si para sus presentaciones en la televisión, no deja de usar siempre una corbata, no es provocativo, presumido juego viril: esa corbata es una última solidaridad posible con los hombres de oficina a los cuales él se presenta cuando canta. Acaso por eso Manzanero ostenta una seriedad –casi oficinesca– para sus presentaciones de televisión. Un hombre muy formal. De tronco y de piernas que –frente al micrófono– bordean lo sedentario, la sosegada instalación. (149)

En “Armando Manzanero: la ilusión de una virilidad latinoamericana amorosa y protectora”, de Elisa Lerner, no solo se saludan las descripciones del cómo y del gracias a qué elementos este cantante lleva adelante sus apariciones, también alcanzan resonancia las descripciones del ánimo y atuendo de trabajo que por ejemplo emplean los oficinistas (esos otros del conjunto de aquellos, diferentes al narrador) como es el caso de la corbata “ciertamente, no [...] muy vistosa” (149) en donde estos y Armando Manzanero se encuentran, se parecen, se identifican según la cronista.

Asumiendo un tono semejante acerca del quehacer laboral de los personajes, en “El guachimán que viajó al corazón de las tinieblas” de Sergio Dahbar, el cronista nos hace saber las características o los requisitos que cumple en ese momento todo vigilante o guachimán, dos de los cuales son invisibles certezas, según afirma el mismo narrador (“Dos requisitos invisibles dibujan la certeza de un guachimán” [53]), para el ejercicio de esa profesión: uno, “destejer en noches de incierto destino los padecimientos de boleros sin tiempo” [y, dos,] “perseguir, inmóviles en el lugar asignado, polvorientas aventuras del oeste” (53-4). Y todavía, nos señala el cronista, existen otras condiciones, unas tres más (esta vez visibles, documentadas, y verificables papel en mano, a diferencia de las dos anteriores) que son claves al oficio,

menos atractivas tal vez que las dos mencionadas, pero establecidas rigurosamente en el Artículo 11 del decreto 699, con fecha 14 de enero de 1975, firmado por el Presidente de la República de aquel entonces, Carlos Andrés Pérez: “ser venezolano, mayor de edad y tener aprobado el sexto grado de educación primaria” (Gaceta Oficial 30.597). Con estas características en la piel deambulan los guachimanes por Venezuela. (54. El subrayado es mío)

Incluso, la crónica nos ofrece detalles que alcanzan la escrupulosa descripción del tipo de vestimenta que deben lucir los vigilantes privados, los guachimanes, advirtiéndolo que, salvo algunas modificaciones solicitadas por las empresas que así lo desean, el uniforme consiste en “pantalón gris con rayas rojas, camisa del mismo tono (a veces se torna ligeramente azul), emblema de la empresa y placa sin identificación personal” (54).

El trabajo en “El guachimán que viajó al corazón de las tinieblas” de Sergio Dahbar, lo mismo que en el resto de nuestras crónicas, por una parte retiene, ocupa, a los personajes y al cronista; y, por otra, es *objeto de su interés*, objeto de su habla. Independientemente de si se plantea desde el punto de vista de los personajes o del cronista, en esas dos esferas (y sentidos) de actividad y de objeto de interés, el trabajo se nos presenta en el conjunto de crónicas no solo con las *marcas* de un *tiempo externo* al ser y mediatizado en correspondencia con la disposición del individuo para lo otro, y los otros;¹⁹ también se nos ofrece bajo ciertos *modos* de *comunicación intersubjetiva* relacionados con esos últimos.

¹⁹ Tiempo externo y mediatizado porque no se corresponde con el tiempo íntimo, el tiempo reflexivo completamente puesto a andar en torno al yo domiciliario. Este último a diferencia del primero, se muestra particularmente reticente –cuando no

Bajo el modo de una comunicación vertical o jerarquizada en relación con las funciones que realizan los subordinados a solicitud del jefe o de los superiores (como las pautas que “nos ha dictado Sergio Dahbar” para el tratamiento de temas en la columna del impreso, referidas por el narrador de “El Cobre”, de Pablo Antillano). Pero también mediante una palabra competitiva desde la perspectiva horizontal, de la comunicación con los iguales, en la que “cada cual ha de demostrar, en efecto, lo mejor de sí, pero a fin de sobresalir y aventajar a los otros en el escalafón funcionario, en la competencia comercial o en la ‘carrera’” (Giannini *La “reflexión”* 28). En las

ajeno del todo— a ocuparse de situaciones que impliquen transgredir o negociar la interioridad propia de la estadía en el espacio de lo colocado, de lo preparado, de lo inclinado hacia y para el sí mismo. Reticente a transgresiones, como lo sería en general y con toda seguridad emprender en el tiempo domiciliario la realización de actividades de orden laboral, p. ej. En cambio, el tiempo del trabajo, externo y mediatizado con relación a la temporalidad más íntima de los personajes, por tratarse de su estar disponibles para lo otro, es el tiempo que resalta la periodista a propósito de aquella oración elevada y compartida por los Arias en su presencia. Recordemos que en esa crónica, “Francisco Arias Cárdenas, el otro”, la narradora se ve comprometida (“de pronto me veo atrapada” señala ella misma [171]) a escuchar esa oración porque sucede mientras realiza su entrevista al candidato presidencial Arias Cárdenas como parte de su trabajo de comunicadora social. La cronista escucha esa oración más allá de su parecer porque está en el tiempo de su ejercicio laboral, está de servicio, y allí su tiempo interno, su propio tiempo está intervenido, dificultado, impedido en su libertad de acción. Está mediatizado. Habría que añadir, por cierto, que la presencia de la periodista a la hora de la oración también redundaba en restricción a la privacidad exigida regularmente por ese ritual de intimidad familiar religiosa, en medio del cual no resulta natural la estadía de un comunicador social en funciones de trabajo. Los esposos Arias obvian (¿sobrellevan?), en su disposición para lo otro (porque también están de trabajo, en campaña electoral), que se encuentran ante la periodista. De ello poco dice esta última. Como si solo bastara su calificativo (ese, “los Arias no pierden ocasión para exhibir su religiosidad” [172]) para que se cumpliera su aspiración a minimizar el hecho de que, quizás, también para la pareja ella representa una rareza, por decir lo menos, en ese aspecto de su discurrir domiciliario que es la oración en familia, la hora del rezo de los Arias.

crónicas, este tipo de interrelación con el grupo de los compañeros del trabajo no es habitual, y más bien da paso a otro tipo de comunicación entre semejantes que abarca un horizonte de orden mayor, libre de *rivalidades comerciales o en la carrera*. El de una palabra que aspira a destacarse y ser legítimamente competente en el grupo de los ciudadanos en donde el narrador y el lector de crónicas parecen coincidir. El signo de esa palabra es la denuncia, por ejemplo, de la incompetencia de otros personajes del medio periodístico, y la denuncia de casos relacionados con la indolencia de las instituciones judiciales de las historias de los textos.

Por último, entre esos ciertos modos de comunicación inter-subjetiva relacionados con la disposición para los otros, también está presente lo que se dice al interior del trabajo, la palabra profesionalmente codificada o, como lo señalaría Giannini, el “lenguaje meramente informativo, operacional: [...] una clave, [...] un código propios de un engranaje que ya tiene calculados todos los gestos y palabras del trabajador. Y donde cualquier otra forma de comunicar —la charla, por ejemplo— se juzga allí como un acto trasgresor” (28). Salvo en la crónica “A tiempo” de Pablo Antillano, en el resto de ellas el lenguaje operacional, un poco a semejanza de ese *deber* ser de la comunicación, solo es pertinente al interior del trabajo, y por ello invisible al afuera. No se expone al conocimiento público ni se ventila fuera del ámbito de lo íntimo en el trabajo, para cabalmente no constituirse en acto trasgresor. Los detalles técnicos propios del trabajo de hecho pueden obviarse en el haz de temas hablados por las crónicas.

En lugar de la transgresión del lenguaje meramente operacional propio del trabajo, en los mundos posibles de las crónicas encontramos cuestionado otro tipo de gestos y de palabras proferidos durante el tiempo laboral. “Falta una firma” de Pablo Antillano, por ejemplo, denuncia a los administradores por el uso de la expresión *Falta una*

firma, venga la próxima semana, como un recurso que persigue ocultar al solícito señor Sánchez y a cualquier otro personaje, la poca liquidez de las empresas y de las instituciones. El narrador, señala que,

Es como una epidemia, como el cólera, como el dengue, como la gripe de “los comandantes”. “Falta una firma” es la metáfora de una epidemia endémica, un recurso viejo como el agua tibia, que erupciona a Venezuela en tiempo de *iliquidez*, aunque en tiempos de prosperidad no amaina del todo. El principal vector de este virus es un espécimen bípedo, vertebrado, de cerebro cuadriculado, que se conoce popularmente con el nombre científico de “el administrador”.

El hábitat principal de esta especie es universal, puede ser público o privado. La única diferencia entre uno y otro es que el público tiene un salario más bajo, y además cuenta con carro y chofer. Se asemejan ambas especies, sin embargo, en el ingreso final, en la deontología y en los métodos. (64-5. El subrayado es mío)

El cuerpo y la actitud del administrador es, paradójicamente y en síntesis, la de no administrar, la de no gastar según afirma el cronista. De tal manera que

[s]i hay que pagarle algo a algunos ingenieros, médicos, maestros, becarios, fotógrafos, secretarias... el administrador siempre pondrá un pero. Para un administrador nada tiene sentido, lo único que vale la pena es no pagar, ahorrar. En otras palabras: ¡Aniquilar al enemigo! (66)

Aniquilar al enemigo se traduce con toda seguridad en no firmar los cheques. En no autorizar el pago, en no estampar la signatura co-

respondiente para que ese cheque pueda ser retirado a tiempo por la persona de carne y hueso que sería su portador, sin antes, varias veces antes, dar lugar al mohín del empleado que atiende a nuestro personaje. Sin antes dar lugar a ese gesto, tan característico de los empleados de las taquillas de pagos que es un “jamás levantan los ojos, no revisan el acordeón de los cheques” (65); y a sus correspondientes palabras: “Falta una fiiiiirma” que le repiten al “unísono” y “en clave de poder” (65) al señor Sánchez, y a cualquier otro esperanzado personaje –candidato a– portador del cheque, que se acerque a la ventanilla de pago. “Al igual que en la caja del periódico” (65), dice el cronista.

3. La calle

El ciclo cotidiano en el mundo de las crónicas periodístico-literarias de finales del siglo XX también contempla el eje de *la calle*. Dos aspectos relacionados con este llaman en especial la atención. Uno, tiene que ver con el lector de los textos en su tránsito por la calle; y el otro, con el vínculo que esta crea entre el domicilio y el trabajo del narrador y de los personajes de las crónicas.

Notemos entonces lo siguiente. Debido a que el domicilio y el trabajo son ejemplos en las crónicas de espacios, tiempos y hasta modos de una comunicación activados por sus personajes en la relación que ofrece el cronista de su cotidianidad; también se trata de una muestra, de “un ejemplo”, de cierto domicilio y de cierto trabajo que se *exhiben*, se dan a conocer, se dan por mostrar al lector real en la superficie de la vía que lo comunica a él entre su propio domicilio y el trabajo. Es decir, en su tránsito por la calle, entendido como mirada y escucha dirigidas hacia esta, desde los otros dos ejes de la cotidianidad.

Las crónicas son eventos que se presentan al lector como una nueva ocurrencia *del o para el* portafolio de relatos habidos en la exterioridad

del ser. Debido a esta razón esas historias pueden resultarle materia de lectura real durante el tiempo de ocio o del disfrute, en medio del sobresalto a que está llamado al mirar la prensa en casa; o pueden devenir en parte de las noticias a leer durante el receso en el trabajo. Sea como sea específicamente ese tiempo de la lectura de las crónicas, estas convocan a que el acontecer experimentado por sus personajes sea leído por su interlocutor, el lector real, en primer término, como lo sucedido a un *otro* sustancialmente *distinto* a él, a ese que lee; y en segundo término, como el acontecer de un otro que, paradójicamente, le resulta *semejante*.²⁰ Y es que ambos, personajes y lector, son seres que se constituyen en los gestos rutinarios de sus propios ciclos cotidianos; ambos, sin lugar a dudas, están llamados a transitar la rutina de su personal cotidianidad, en esta coinciden como sus practicantes, en ella son semejantes.

Leídas las crónicas como aquello que le sucede a alguien que no es quien lee, dado que no es en sentido estricto el relato personal ni necesariamente la experiencia directa del domicilio y del trabajo de quien pone a andar su mirada y su escucha en ellas, nos interesa subrayar que el lugar en donde empíricamente coinciden crónicas y lector, que el espacio en donde se precipita su encuentro es, simultáneamente, el del tiempo propio de la sociabilidad puertas afuera del domicilio y del trabajo del lector real. Espacio y tiempo del ser en la calle. Acontecer transgredido en su privacidad, intimidad exhibida la de las crónicas y, a la vez, objeto que se incorpora a una nueva

²⁰ Semejante, por su *parecido* con el lector, es decir, gracias a *algunos rasgos* efectivamente comunes. Pero también un otro semejante al lector por su posibilidad de resultar *un igual*, un ser igual, *sin radicales elementos distintivos* con quien lee. Alguien que bien podría ser el mismo lector.

privacidad, experiencia que se hace conocimiento del lector como parte de las cosas y experiencias habidas a uno o al otro lado de la ruta, de su calle cotidiana.

De hecho, y ya para darle paso a los ineludibles ejemplos en torno a *la calle* ofrecidos al inicio de esta sección, una constante en las crónicas es ese impulso muy propio que las lleva a presentarse en una especie de postura *de cara a la calle* –según puede notarse a partir de los ejemplos tratados en las secciones anteriores– allí en donde las intimidades de la vida en el domicilio²¹ y allí donde los peculiares elementos que conforman o caracterizan el trabajo individual del propio cronista,²² sumados a pormenores sobre los tipos de trabajos y

²¹ Como aquel tipo de escucha, regular y meridiana de la radio; las infantiles transgresiones a las normas de la casa que se hacen marcas de personalidad; el gesto de ducharse, maquillarse y hasta el vestirse de una entrevistada ante su también irreverente entrevistador; las cavilaciones personales y las especulativas, por ajenas, sobre cierta indiferente manera de actuar de los vecinos a la hora de dispararse o interrumpirse las alarmas de sus vehículos; la “imaginaria” división entre pasivos habitantes de Caracas que ven las telenovelas a las nueve de la noche, mientras pies puestos fuera de casa se activan amorosa o criminalmente los otros, el resto de los habitantes de la ciudad; el matutino –aroma de café incluido– constatar que se tiene, que se sigue en posesión de la motocicleta pese a que otra noche más la ha dejado estacionada fuera del apartamento; las sensaciones y pensamientos de corte existencialista que abordan al cronista, un día martes que se va la luz en casa; o el deseo de mudarse a otra urbanización que no solo obedece a la natural –comprensible, lógica– motivación de vivir en un entorno mejor, sino también a la aspiración de gozar de cierto prestigio social. Todos estos son ejemplos relacionados con la intimidad del ser, con el ser domiciliario.

²² Aquellas políticas editoriales que indican no ocuparse de los asuntos graves de la vida en esta columna; el arriesgarse a subir a una avioneta con apariencia de poco confiable para realizar una entrevista o encontrarse en medio de situaciones incómodas porque pertenecen a la intimidad de los entrevistados; las recomendaciones y presiones a los narradores para que no se ofrezcan nombres que puedan comprometer a personajes poderosos o el estar impelidos a ser cómplices del

los modos en que los personajes los desempeñan,²³ se hacen públicos ante el narrador. Y enseguida se ventilan para el conocimiento efectivo del lector real en su conjunto, ampliamente heterogéneo como lo es habitual y potencialmente el lector de los textos publicados en las columnas de los impresos que, luego, se ve a sí mismo deslizarse en otra tesitura cuando esos escritos resurgen, amanecen, compilados en libros de crónicas.

En *Fechorías y otras crónicas de bolsillo*, libro que reúne un conjunto de crónicas escritas entre 1998 y el 2000 por Pablo Antillano, tenemos que, aunque el domicilio (lugar al que se vuelve

compadrazgo entre los personajes al momento de dar a conocer los hechos en los cuales estos están involucrados; el poner a andar y seguir la propia intuición periodística que permite conservar cierta prudencia, cierto límite de seguridad personal, a la hora de denunciar; el exponerse no solo al escarnio público, sino también a ser objeto de descalificaciones –“ligero”, “arrebatao”, “pirata”– y de particulares paseítos comprobatorios de la mano de una autoridad que se reconoce aludida por el cronista; el dar a conocer los efectos que en lo personal, en la propia condición de individuo –esta vez como mujer– tiene aquello sobre lo que se da cuenta.

²³ Oferta y demanda migratorias, perfil de candidato presidencial, padrinazgo político y criminalidad médica, ineficiencia judicial, disponibilidad de equipos médicos en un hospital, actitud de defensa ante las denuncias, identidad(es) e identificación(es) cantante-público, perfil del vigilante privado. Eso podría decirse principalmente por el lado del cronista. Mientras que de parte de los personajes se podrían enumerar otros pormenores acerca de los tipos de trabajos que acometen en restaurantes, bares y tascas caraqueñas y la condición migratoria que no solo los lleva a la ciudad capital, sino que también se torna en un elemento apreciable a la hora de calificar para desempeñar el trabajo; acerca de cierto perfil que caracteriza a un candidato presidencial y las actividades –como el ser entrevistado– en las que participa como tal; el uso de conexiones con el poder político que permite amparar las irregularidades y delitos acometidos en el ejercicio del trabajo; la incompetencia e ineficiencia que caracterizan a ciertas instituciones policiales y de justicia –en lugar de avanzar en la resolución de los casos que se les presentan, van para atrás como el cangrejo– o el hecho de ser tan lentas en sus actuaciones que resultan instituciones de injusticia en lugar de espacios para el equilibrado establecimiento de las responsabilidades; los intrínquilos relacionados con ciertos equipos médicos y

siempre, “el lugar del ser para sí”) o el trabajo en sus movimientos restrictivos (lugar en donde el yo se debe a los otros, “el lugar de mi disponibilidad para lo Otro” en virtud de alcanzar lo que se llevará al domicilio) se hacen presentes, es el ir y venir por la vía pública, es la calle la que en realidad despierta un mayor interés en esa selección de textos que Antillano ofrece.²⁴

Y es que en ese conjunto de crónicas la calle no es a solas la simple ruta que hace posible la práctica del ir al punto que se designa para cumplir un encargo o enterarse de un asunto cotidiano, o la práctica tramitadora que enlaza el domicilio con el trabajo, porque también y sobre todo se trata de la calle entendida como lugar de exposición al que todos van a dar: personajes, narrador-cronista e incluso, en sus mediaciones, el mismo lector real. Así, lo que destacan los textos de Antillano –pero también los libros que compilan las crónicas periodís-

la no-disponibilidad que de los mismos tiene un hospital; las maneras de proteger las propias gestiones cuando el ejercicio de ellas se realiza desde cargos universitarios relacionados con la cultura promovida por la academia y esta se presenta no solo como desconectada de la propia comunidad en la que se instituye, sino también de la comunidad mayor, del país puertas universitarias afuera; la exposición por parte de un espectador de las conexiones entre las canciones y la imagen de un cantante –común oficinista distanciado del machismo– y su público femenino, pero también de hombres de oficina; la caracterización de los guachimanes a través de sus hábitos y gustos por la escucha de boleros y la tele audición de películas de vaqueros, pero también la definición de los requisitos establecidos oficialmente de nacionalidad, edad y grado de instrucción y hasta el uniforme que distingue a los guachimanes frente a cualquier otro agente de seguridad.

²⁴ Incluso, así resulta desde el mismo anuncio del título del libro, *Fechorías y otras crónicas de bolsillo*: primeramente, en tanto fechorías, es decir, en lo referido a los relatos a que dan lugar las acciones (malignas) o las travesuras (lo transversus: lo puesto al través, de lado, en el surco que da la vuelta, en el verso), o bien en los relatos referidos a la travesía (a la distancia entre dos puntos de tierra o de mar) como de hecho puede serlo la calle que dista entre el domicilio y el trabajo; pero también en segundo lugar –atendiendo a la disposición, al orden sintáctico que sigue el título– en esa calificación de crónicas de bolsillo, por su referencia

tico-literarias venezolanas escritas por José Ignacio Cabrujas, Sergio Dahbar, José Roberto Duque, Ben Amí Fihman, Earle Herrera, Nelson Hippolyte Ortega, Elisa Lerner y Milagros Socorro, por ejemplo—son las situaciones que sorprenden (extravían) a sus transeúntes en ese ir y venir (ese pasar, ese trasladarse) en cuya cotidianidad originalmente no debería darse ni suceder ninguna otra cosa que no se correspondiera con el sentido regular de lo rutinario incluso en sus breves disidencias. Se muestra en cambio el pasar como lo que ocurre, lo que acontece, lo que sucede. Pasar que ha dejado de ser el conducirse de un lugar a otro, el *passus* que lleva a los personajes y al cronista, que los muda a todos de un lugar designado a otro (domicilio-trabajo-domicilio). Pasar que se muta en lo que sucede, las cosas o situaciones que, además, no pueden olvidarse o borrarse de la memoria, que no logran pasar, no logran cernirse ni cribarse ni tamizarse, pero tampoco tragarse ni deglutirse por el tamiz del olvido y, en cambio, se quedan en las urgentes redecillas de lo que no puede dejar de decirse, no puede dejar de contarse en las crónicas bajo los designios de su narrador.

En la mayoría de las crónicas de Antillano encontramos al cronista en su rol privilegiado de sujeto que se desplaza por la ciudad como quien se encuentra en una galería, en los pasillos que son sus calles y en las escenas que estas ofrece, exposición vial posible siempre

a lo portátil, a lo fácil de transportar que son esos relatos (fechorías y crónicas), a que caben, a que son susceptibles de ser llevados en el bolsillo como se llevan generalmente en el bolsillo al salir a la calle esas cosas menudas de todos los días, esas cosas del atavío de todos los días: llaves, monedas, lentes, boletos del metro, por no decir que, según la calle que se trate, desde hace un tiempo hasta el reloj se resguarda, se aclimata en el bolsillo. Y, finalmente, también por tratarse de otras, de Otras crónicas de bolsillo: nuevas posiblemente, o también distintas, diferentes. No escuchadas, no vistas quizás, hasta entonces tal vez mantenidas en el círculo de lo privado, lo no reconocido públicamente, lo no publicado.

a partir de los sitios (monumentos acaso)²⁵ a los que este concurre crónica por crónica. En “A tiempo” serán las librerías a las que se dirige para asistir a las presentaciones de libros, a los museos con motivo de la apertura de exposiciones, a los teatros para los inicios de las temporadas de una nueva emisión del Festival de Teatro de Caracas; en “El Cobre”, la calle será el lugar en donde están las tascas que visita; en “Falta una firma”, algunos ministerios y ciertas empresas privadas; la calle en donde puede ver las líneas de personas ante los consulados será la de “*Eppur si mouve*”; mientras que en “El ocaso de las noticias”, la calle será la misma vía que le permite conocer lo que sucede en el kiosco de periódicos, por solo decir a qué tipo de exposiciones concurre el narrador en algunas crónicas cuando se trata del camino que lo lleva puertas afuera de casa.

Desde el punto de vista vial, la calle es la avenida Victoria, la avenida La Salle, la avenida Los Próceres. Asimismo es la que empíricamente coincide con un sitio de esparcimiento como la plaza El Venezolano. Y es igualmente la calle que traza algunas divisiones urbanísticas: la parroquia Candelaria, la urbanización San Bernardino, El Conde, La Castellana y Las Mercedes. O la calle en sus límites geográficos naturales como lo es su emblemático *cerro* o Parque Nacional El Ávila para la ciudad de Caracas. Pero también la calle, materialmente, es el espacio que se transita fuera de las fronteras del país, se corresponda o no con esa Miami en donde pueden reflejarse los venezolanos a ambos lados del mostrador de las tiendas, tal como lo muestra en su crónica “Balseros”; o se corresponda este espacio fuera del país con aquel de la ciudad de La Habana en la crónica “El modelo”, de cuyos parajes

²⁵ Monumentos en el sentido propuesto por Michel Foucault al hablar de rupturas en la continuidad de la historia (*La arqueología del saber* 9-11). Así, acaso estos lugares que visita el cronista también vienen a mostrarse como erizamientos, como espacios, lugares, puntos en donde la rutina cotidiana se aleja de su regular, callado y tranquilizante discurrir por donde pasa (y pasan) todos los días.

ciertos venezolanos –en esos días del año 2000 del texto– regresan impresionados, porque, como advierte el narrador: “Los turistas, los empresarios, los intelectuales y la nueva clase política traen [de La Habana] una suerte de euforia que, en la mayoría de los casos, tiende al entusiasmo y, en algunos otros, a la tentación mimética” (43).

Exposición vial, entonces, no solo porque la calle sea tal bajo distintas formas viales y transitables: avenidas, plazas, urbanizaciones, parques, Miami o La Habana como acabamos de ver, sino porque resulta factible ir hasta ella, entrar y salir por sus umbrales. No solo, tampoco, porque al pasar se pueda tener la oportunidad de ver cada uno de los lugares que provee a derecha o izquierda la calle: aquí la clínica San Bernardino, por allá el kiosco que vende las revistas, El Ávila al norte de la ciudad, los restaurantes (El Atrio, El Mundo del Pollo, el Hato Grill, La Atarraya), las tascas (Tasca de Ouro, La Rapiña), por ejemplo. También decimos exposición vial porque en la calle los sujetos descritos por el cronista se encuentran a la vista de él o ella, y ante las miradas de los otros personajes, incluso ante los ojos del lector, palabra por palabra a medida que este último avanza en la lectura de las crónicas. Allí, como lo señala Humberto Giannini, “la calle es, por una parte, medio expedito de comunicación espacial; por otra, territorio abierto en el que el transeúnte, yendo por lo suyo, en cualquier momento puede detenerse, distraerse, atrasarse, desviarse, extraviarse, seguir, dejarse seguir, ofrecer, ofrecerse” (*La “reflexión” cotidiana... 31*).

En la crónica titulada “A tiempo”, que inicia el conjunto de textos reunidos en este libro de Antillano, *Fechorías y otras crónicas de bolsillo*, nos encontramos con un caso quizás emblemático. En ella,²⁶ el narrador nos habla precisamente del “no estar a tiempo”, un no estar que no solo alcanza “al público del Festival Internacional de Teatro

²⁶ “A tiempo”, recordemos, es la crónica que nos ha permitido iniciar “La Venezuela de los relatos posibles: esa cierta base actual por donde pasa la vida de todos los días”.

clamando por el libro del Festival, 10 días después de la inauguración” (10), también retiene a los visitantes de museos, a los invitados a las presentaciones de libros, “Como los catálogos del Salón Pirelli, como el libro de Oteiza que se llevaban a Madrid [y no estuvo a tiempo]. Los libros y los catálogos, en general, llegan siempre después del evento” (10). No estar a tiempo libros y catálogos que indudablemente afecta a los asistentes y a los interesados en estos eventos, como es el caso de nuestro cronista, sino también a quienes producen esos libros y catálogos (como veremos más adelante, al hablar sobre la cotidianidad trasgredida en el trabajo y ya no en la calle). El hecho, “La regla es que los libros nunca lleguen. Llegan 10 ejemplares para el simulacro, para que el vino consagratorio no se desparrame en vano. En Caracas hemos bautizado libros inexistentes, con carátulas que envuelven centenares de páginas vacías” (10). La situación que atañe a los transeúntes es que, “Los libros nunca están a tiempo para que cada invitado se lleve su ejemplar” (9). Así, el tiempo de la calle, ese tiempo de la comunicación ciudadana tiende, como lo muestra esta crónica, a “detener”, a “distraer”, a “atrasar”, a “desviar” y hasta a “extraviar” al transeúnte, al público interesado, en todo caso, porque, como lo señala el mismo narrador, no se puede disponer de los libros, no se logra verlos, no se pueden comprar, no se alcanza a seguir la secuencia esperada como bien resultaría del acuerdo rutinario de ir a la presentación del libro y a continuación contar con la oportunidad inmediata de tenerlo;²⁷ pero, la calle también es parálisis, distracción, atraso, porque además del libro en esta tampoco se le permite tener a la mano a su transeúnte el programa que orienta sus visitas, ni los datos oportunos sobre las presentaciones teatrales, por solo nombrar

²⁷ De ejemplo, el narrador de “A tiempo” comenta que el libro “Actos de salvajismo de Milagros Socorro, cuentos formidables que ganaron la Bienal Ramos Sucre de 1997, con un jurado de lujo, padecieron largas celebraciones sin libros” (10).

apenas algunos de los extravíos y de los desvíos que aquella le depara a sus personajes en el mundo de las crónicas.

En la crónica titulada “El Cobre” encontramos otro tipo de exposición ante la cual se detiene –en esta oportunidad de manera voluntaria– el transeúnte que es el cronista, para dar cuenta de los personajes acerca de quienes afirma una y otra vez a lo largo del texto que “Son de El Cobre”. Que son “Decenas de muchachos que atienden en los comederos y en las barras de la parroquia Candelaria”, a lo cual agrega que “A veces, los sábados, se les ve reunidos en Los Cuchilleros, y entonces parecen una sociedad secreta, una colonia” (39). Con este dar cuenta al lector, resultado de *un antes haberse percatado* el cronista, de un *haber detenido* voluntariamente *su paso* en la calle, lo invita a percibir una situación que acontece en la capital del país, la ciudad de referencia más común a todos. Le facilita de guía los nombres de tascas, restaurantes y bares de la ciudad de Caracas cuyas barras o mesas con toda seguridad él ha visitado y compartido; le habla de sus indagaciones resultado sin duda de una permanencia mayor a la característica del cliente que rutinariamente solo pasa por esas tascas, restaurantes y bares para recibir un servicio o ser atendido durante su pasajera visita. Entre esas indagaciones producto de la conversación con quienes atienden en esos lugares, también le ofrece al lector los nombres de los nativos de El Cobre:

En el Bar Basque se mueven a sus anchas Orlando Sánchez, Mario Sánchez y Homero Pérez. Al frente, en el Guernica, está Alfonso Sánchez. En La Tertulia está Eduardo Zambrano y Belarmino Contreras. En La Carabela está Fernando Sánchez. En el Akelarre estaba Maiquel Pernía, que acaba regresar del Táchira y anda buscando trabajo nuevamente por esos lares. Su hermano Mauricio Pernía despacha en el Mesón de Asturias. (40)

Gente venida de los Andes venezolanos, del estado Táchira particularmente, que se encuentra trabajando en esos sitios, en esos negocios, como parte de una migración que ha caracterizado el intercambio entre el interior y la capital del país. Así, el cronista da cuenta de mucho más que de la visión y el conocimiento que quizás podría haber tenido gracias a las visitas a esos bares, tascas o restaurantes que están disponibles ante la mirada y la escucha de todo cliente capaz de reconocer en los rasgos físicos, y en el habla de los otros (en este caso de los muchachos que brindan el servicio en estos lugares), ciertas distinciones regionales que caracterizan a la gente de los Andes.

El cronista va más allá y alcanza a mostrar y relacionar distinciones de esos personajes que no se reconocen sencillamente en sus rostros, en sus maneras de hablar y formas empleadas al atender a la clientela, sino a partir de una relación de proximidad mucho mayor, quizás producto de la conversación más cercana, como parece demostrarlo el narrador al decir que

Estos jóvenes, pues, habitados por la fantasía de un mar embravecido a 2.300 metros de altura entre los páramos de El Zumbador y La Ziscatera, se han estado viniendo a Caracas, y se han estado concentrando en [La] Candelaria. Han dejado atrás los cultivos de las flores y las hortalizas, el ajo, la cebolla, el pimentón y la papa. La tierra se les encareció, y los materiales, y la vida se hizo difícil. ¿Conocemos esta historia? (40)

También interroga a los interlocutores de la crónica como un nosotros que coloca hombro a hombro a cronista, personajes y lector(es), comunidad que comparte cierto saber, tal como se desprende de esa pregunta final, ese “¿Conocemos esta historia?”.

De tal manera, la calle se nos muestra con posibilidades reñidas con su carácter habitual de vía, de sencillo enlace entre domicilio y quehacer. Porque en ella late permanentemente la posibilidad de desvío, de extravío. De que sus transeúntes transgredan su condición de *ruta* y de *rutina* convirtiéndola repentinamente en lugar de exposición, en espacio en donde resulten expuestos a ella. Como expuestos quedan cronista, personajes y hasta los interlocutores virtuales en esta crónica y, en general, en el conjunto que integra el libro de Pablo Antillano y la mayoría de los libros de los autores venezolanos de crónicas periódico-literarias de finales del siglo XX que nos ocupan.

Volvamos a “El ocaso de las noticias” del mismo Pablo Antillano.²⁸ En esa crónica decíamos páginas atrás, se ofrece al lector la escena de los parroquianos que acuden al kiosco de la esquina para comprar el periódico del día domingo. En esa oportunidad es la dueña del puesto de periódicos, la señora Doménica, quien detiene con una pregunta el paso de los vecinos que se acercan a comprar la prensa, “¿Ustedes saben por qué los periódicos están tan flaquitos?”, en un gesto que los convida a conversar en torno a posibles respuestas a esa interrogante. El vecino “que engullía un cachito de la panadería” (47) responde con “la autoridad de un profesor”, Mireya que es una vecina “que trabaja en la Electricidad de Caracas” participa con la “autoridad de un comunicador corporativo” (47), y así todos van exponiendo sus pareceres ante los otros parroquianos. Pero también ante el lector a quien esta crónica ofrece, además, las opiniones que de aquellos hace el narrador, al extremo de señalar que allí “se desató una jugosa cháchara con visos sobrenaturales, que asoció la rotación de la tierra

²⁸ “El ocaso de las noticias” es la otra crónica de Pablo Antillano que, con a “A tiempo”, nos permitió iniciar “La Venezuela de los relatos posibles: esa cierta base actual por donde pasa la vida de todos los días”.

con el devenir público” (48). Para luego continuar exponiendo la teoría que la señora Doménica ha esgrimido con miras a dar en el porqué están tan flaquitos los periódicos, recordemos, con un debido a que los periodistas se ocupan de lo que sucede durante el día y en cambio dejan las noches desasistidas, las noches que son más prolongadas, razón que avala otro personaje, el guachimán de un edificio de la avenida Los Próceres, con su “¡Eso es verdad, ahora las noches son larguísimas!” (48). Las noches que no socorren los periodistas (a excepción de Roland Carreño, señala Doménica)²⁹ ocupados como están en atender las declaraciones, no las noticias ni informaciones, sino las opiniones que se dan en la programación de entrevistas bajo la obviedad de la luz del día:

“No saben lo que se pierden”, comentó el señor del cachito, “porque en el ocaso, en las tinieblas, es cuando se tejen todas las maldades. Los políticos se reúnen en los restaurantes y las tabernas para discutir sus congresillos, sus listas de puestos, para hacer sus componendas. Los banqueros cuentan sus reales. Los ladrones saltan los muros. Los maleantes se matan. Los presos construyen túneles. Los militares conspiran. Los amantes se escabullen. La familia se reúne. Los músicos se desatan. Las bailarinas se desvisten. Los esposos se encuentran. Los peloteros se fajan. Los panaderos amasan. Las gandolas transportan. Las enfermeras se desvelan. Los periódicos se imprimen... (48-9)

²⁹ Doménica alude al cronista venezolano de sociales del diario *El Nacional*, Roland Carreño. Curiosamente, y a propósito de sociedad venezolana, en el 2005 –a cinco años de ese 2000 que fecha la publicación de “El ocaso de las noticias”–, Roland Carreño dejó de escribir sus crónicas sociales en *El Nacional* al mismo tiempo que entró en vigencia la primera fase de la Ley Resorte (o Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión), enseguida promulgada por el Legislativo nacional.

Es decir, los periodistas “se pierden” de conocer o de enterarse y por tanto de informar acerca de ciertas texturas muy específicas a las cuales “el señor del cachito”, por ejemplo, llama “maldades” (la trama de componendas, el cómputo de los reales, el brinco de los muros, el ajuste de cuentas, la huida de la cárcel, la mesiánica conspiración y hasta el escabullirse de los amantes), provenientes de ámbitos sociales muy particulares (del campo político, del ámbito económico, de los márgenes de la criminalidad y el hampa, del régimen presidiario, del cuartel militar y hasta del borde amatorio, de los afectos) que lesionan cuando menos el paradigma deseado de un tranquilo discurrir de la vida ciudadana. En otras palabras, los periodistas dejan escapar o “se pierden” de conocer y de informar sobre aquello que significa de distintas maneras un oscurecimiento, un salirse de la ruta, de la vía normal o natural, al desatender el lado velado de ciertas “profesiones” o “roles”, socialmente tipificados, que en su pliegue o a su manera paralizan la rutina ciudadana y desvían a los propios pares venezolanos a quienes están ligados de noche como de día. Pero también y para completar, los periodistas de la crónica dejan de lado aquello que, a diferencia de lo anterior en su revés, constituye el deseado modo regular de la rutina cotidiana en sus ámbitos del domicilio y el trabajo, dejan de dar cuenta, dejan al margen, entonces, el deseado tiempo para sí (de la “La familia [que] se reúne”) y el asumido tiempo que se dispone para los otros (de los músicos que se “desatan”, los peloteros que se “fajan”, los panaderos que “amasan”, las gandolas que “transportan”, las enfermeras que se “desvelan”, los periódicos que se “imprimen...”), porque tampoco informan sobre ese suceder que es propio de todos los días, digno de reconocimiento.

De tal suerte el cronista exhibe (detiene la mirada en) la escena que se da con los parroquianos en la esquina del kiosco de periódicos, al mismo que expone al lector (apuesta a que este último detenga su mirada en) la conversación que los ha paralizado en su rutina de

buscar la prensa dominical, como deseando precipitar (también en quien tiene ante sí la crónica) la conclusión a la que ya antes han llegado los parroquianos de que no resulta definitivamente normal que los periódicos estén tan delgados sabiendo (por demostrado en la elocuencia de los personajes y del narrador) que hay sucesos sobre los cuales no se está informando, acontecimientos que no se están refiriendo. Porque esos otros actores, los periodistas de la crónica, los dejan pasar como si nada, como si solo se tratara de un suceder de sombras que sencillamente la noche convoca para luego desaparecer ante la ineludible luz del amanecer, como si en medio de esa cierta dinámica de tranquilidad que parece seguir a las alteraciones que producen los sucesos, estos últimos se trajearan en naturales, en indistinguibles pese a resultar fenómenos descarrilados, como mimetizándose en rutinarios a pesar, también, de sus perturbadoras consecuencias. Ahora bien, que los periodistas de la crónica desatiendan los peligros que asechan a la comunidad e incluso la sobrevivencia propia y más personal, al no dar cuenta de las rupturas o alteraciones de los contratos sociales y de los acuerdos que se establecen al interior de ciertos grupos, redundante a su vez en incentivar, en promover, en auspiciar la desconfianza ciudadana hacia los políticos. Al no producir los periodistas del mundo de la crónica la información que correspondería, atentan contra la debida credibilidad del cliente hacia sus bancos, contra la propiedad y la seguridad física de cualquiera de los personajes, del ciudadano en general, contra el juramento de defender la patria, contra los amores bien habidos, todos del mundo de la crónica. Y es, en resumidas cuentas, otro tipo de trasgresión contra la rutina cotidiana que tiene como suyo confiar en la labor informativa de los periodistas acerca de los temas vitales y de interés para la comunidad tal como, recordemos, lo indican los parroquianos en torno al kiosco de “El ocaso de las noticias.”

Ocuparse de aquello que trastoca el tiempo y el espacio, pero también el modo de ser en la rutina, llevándola de su inconfundible “no

pasar nada” a un estado de rarificación y extrañamiento de su carácter rutinario parece ser, entonces, uno de los intereses de las crónicas periodístico-literarias: aquello de lo que no pueden dejar de hablar, es decir, el objeto de su práctica discursiva³⁰ en donde estos enunciados se modelan como crónicas periodístico-literarias venezolanas de finales del siglo XX. La condición que hace posible la presencia de este objeto (en realidad diversidad de objetos, conjunto no finito ni estrictamente constituido por un único elemento), una de las posibles reglas de su emergencia, es precisamente que esa, llamémosle, *materia, motivo, situación o tema*, siendo una de las posibles causas del desvío de la rutina, lo resulta efectivamente porque exhibe a esta última bajo sus trastocadores efectos. No se trata por tanto de cualquier materia, motivo, situación o de cualquier tema.

El dominio de objetos de las crónicas está constituido por distintos objetos que son susceptibles de reemplazarse (o de excluirse) unos a otros, al menos como hemos visto hasta hora, en función de las relaciones que cada uno de ellos alcanza a entablar con los extravíos

³⁰ Por práctica discursiva entiendo el ejercicio de actos de habla reglamentados en cuanto a su emisor, al mensaje, contexto, canal y código, y a su receptor. Sigo por otra parte las propuestas de Michel Foucault, en *La arqueología del saber*, quien al referirse a la formación de los objetos (75-6) del discurso, trata a este último “como prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan” (81), los temas y las cosas de que hablan. En cuanto a los objetos y a su descripción, advierte el autor que “cuando se describe la formación de los objetos de un discurso, se intenta fijar el comienzo de relaciones que caracterizan una práctica discursiva; no se determina una organización de léxico ni las escansiones de un campo semántico: no se interroga el sentido atribuido en una época a los términos [...]. Y no porque semejantes análisis se consideren ilegítimos o imposibles; pero no son pertinentes cuando se trata de saber, por ejemplo, cómo ha podido la criminalidad convertirse en objeto de peritaje médico, o cómo la desviación sexual ha podido perfilarse como un tema posible del discurso psiquiátrico [...]. No concierne a la práctica discursiva como lugar en el que se forma y se deforma, o aparece y se borra una pluralidad entrecruzada –a la vez superpuesta y con lagunas– de objetos” (79-80. El énfasis es mío).

causados al ciclo cotidiano. Vale decir, en función de si efectivamente alcanzan o no a constituirse en ufano, aireado pasar, contrario al itinerario cotidiano y si con ello, además, hacen manifiesta alguna insistente tendencia a incorporarse de forma permanente al ciclo diario, alguna recurrente aspiración a normalizarse, a naturalizarse en sus desvíos, a convertirlos a su vez en rutina cotidiana. Al desestimar el interior de esta última, precisamente por ser elementos rarificantes, dichos objetos están obligados a negociaciones y cambios que auspicien la sobrevivencia del ciclo cotidiano, o bien están expuestos a ser repelidos por este último, es decir, están expuestos a que el ciclo cotidiano no ceda con miras a conservar su ordenamiento general de rutina. Esta tensión orienta los textos de crónicas al mostrar el suceder motorizado por esos objetos como efectivo extrañamiento del discurrir de todos los días. Y acaso hacia ese punto, hacia esa negación de la cotidianidad promovida por el elemento rarificante que enfrentan las crónicas, ha apuntado Rossana Reguillo Cruz cuando afirma:

La crudeza de la crónica, que a veces parece regodearse en los detalles sórdidos, en el grito desgarrador que se escapa de un pecho enardecido o, en el cursi, por inexplicable, gesto ante la muerte, quizás radica en su búsqueda inalcanzable por negar la precariedad de la vida. Narrar la muerte para afirmar la vida, contar el sometimiento de los cuerpos ante la macana implacable, para afirmar la dignidad, decir la necia voluntad de sobrevivir en medio del caos y del derrumbe, para afirmar la risa. (“Textos fronterizos” 63-4)³¹

Ahora bien, decíamos que esta trasgresión se origina en la calle, en la exposición a la que repentinamente van a dar tanto el cronista con

³¹ Rossana Reguillo Cruz finaliza la cita anterior, diciendo que “Tal vez, como dice Derrida (1998) a propósito de la muerte de Barthes *como si se pudiera hablar*

su parecer y sus intereses, como los personajes de los cuales se ocupa en sus crónicas, en medio de las situaciones y los lugares que los involucran a ambos. Exposición entonces en varios planos, al interior de las crónicas, en la calle en donde cronista y personajes coinciden cara a cara en sus extravíos de la rutina, pero también exposición que se brinda al lector, ahora como mundo posible que llega a sus manos gracias a la lectura de estos textos. Mundo posible, *grávido*, específico, *no abstracto*, *amueblado*, como diría Umberto Eco en su texto “Estructuras de mundos”, que quizás también funciona “como representación estructural de unas actualizaciones semánticas concretas” (176). En nuestro caso, más que en su volverse a presentar (re-presentación) o en sus metáforas, dichas actualizaciones están relacionadas con el devenir cotidiano del mundo posible de las crónicas: domicilio, trabajo y calle, alterados en su rutina de todos los días, tal y como hasta ahora hemos alcanzado a ver.

Y es que a todo esto relativo al desvío de la rutina, objeto de las crónicas –como hemos concluido– habría que añadir y especificar en cuanto a la calle (en su sentido global cotidiano) que, siendo la vía regular (de allí sujeta a desvío y a exposición) destinada a enlazarse al domicilio como punto al que se regresa siempre y desde cualquier horizonte,³² la calle es también la vía, el camino, que con su espacio y su tiempo propios, hacen posible otro sentido de trasgresión de

*del otro aún vivo en un esfuerzo inútil por convertir la propia palabra meramente confesional, en algo más que una reminiscencia mutilada, en testimonio, la crónica se levanta para ofrecer el testimonio del desasosiego latinoamericano” (64). [Reguillo Cruz se refiere al texto de Jacques Derrida titulado *Las muertes de Roland Barthes*].*

³² Una existencia que continuamente exigiera cambiar de domicilio o de punto de regreso, luego de cada salida, sería una existencia distinta por completo a la de un vivir cotidiano. Se trataría de alguien que huye perpetuamente, alguien que escapa y aspira a no ser localizado, por ejemplo.

la cotidianidad, más allá incluso de sus fronteras de ruta. La calle participa en la interrupción del tiempo destinado al sí domiciliado, perturba también la estancia de los personajes y del cronista en la casa, en el apartamento, en el espacio del ser para sí a donde vuelven los moradores de las crónicas. De ese modo, el domicilio con su carga de intimidad se presta también a la exposición en estos textos: por una parte se torna al extravío, al desvío del tiempo deseado para sí a la hora de los personajes estar en él; por otra, queda expuesto a los lectores para quienes es referencia común. Porque se trata de lo que es posible ante los ojos de quienes saben cómo puede interrumpirse su intimidad domiciliaria (por las alarmas de los vehículos, por ejemplo), cómo no pasa, no discurre, se vuelve otra temporalidad, la del domicilio (se enrarece en las alarmas de los vehículos, p. ej.). Y si bien este conocer común funciona como un punto de referencia general e instituido al exterior de las crónicas, de conocimiento de la rutina real en el domicilio y de sus significancias en el mundo actual, también funciona como saber que se empieza a manejar, que se ofrece, se hace posible, se torna viable para el lector real gracias a su lectura de las crónicas.

Cotidianidad igualmente trasgredida en el trabajo al interior de las crónicas, detenida, atrasada, y vuelta exposición para el lector, como sucede con el rutinario trabajo de impresión de los libros en “A tiempo” que es interrumpido, y retrasado por la impuntualidad de quienes vienen de la calle, y también de los propios personajes empleados de las imprentas. De esta crónica hablamos páginas atrás, y dejamos pendiente la cita que sigue relacionada precisamente con la interrupción de la vida de todos los días en el trabajo. En ella, el narrador nos dice:

Si no pregúntenle a Javier Aizpúrua, uno de nuestros grandes impresores, primero en Editorial Arte y después en ExLibris, quien durante años ha sufrido la gota gorda del retraso. Ya no

suda, ya no se alarma. Se atrasa el autor con los originales, el corrector no ha terminado, la señora de la transcripción se enfermó, la separación de colores es muy compleja, el fotolito lleva su tiempo, la máquina está ocupada, el prensista no vino, las encuadernadoras están de huelga, el autor incluyó unas fotos a última hora, faltaba el índice... en fin. Los libros, señores, no están listos. Les podemos dar unos ejemplares para la inauguración, pero el grueso, en dos semanas. Esto ya es una costumbre, una pasión, un acuerdo nacional. (Antillano 11)

De tal suerte, según entendemos, esos dos ejes de la rutina cotidiana, el domicilio y el trabajo, se tornan callejeros lugares referidos en una vialidad que exhibe, construye, cruza, recorre a una emblemática ciudad imaginaria, ficticia para el lector; y, al mismo tiempo, concreta por sus amplias coincidencias con cierto diario vivir en ciudades con una cartografía similar, por ejemplo, a la Caracas de las crónicas. Cierta vida cotidiana de una ciudad cuyo suceder, cuyo pasar, las crónicas no pueden paradójicamente *pasar por alto*, omitir o dejar de tratar; ese devenir es urgencia deparada por el tiempo presente compartido entre los personajes y el cronista, es temática regla discursiva, es objeto del *decir* que hace de esas *textualidades*, textos de crónicas. En otras palabras, de forma deliberada, esos enunciados no pueden “olvidar”, no pueden “posponer” ni “diferir”, no pueden “dejar pasar” como cosa o suceso “inadvertido”, no pueden “descuidar”, o “prescindir” de determinado discurrir del ciclo cotidiano de una ciudad, acaso también de un país, por ser representativo para la comunidad de personajes y para su cronista, porque contiene, reproduce, la experiencia inmediata de una y quizás también de tantas otras ciudades.

Ante tal requerimiento disponen las crónicas sus reflexiones, sus censuras y ciertas interrogantes. Es lo que esos textos no pueden “disimular” o de lo que no pueden “no darse por enteradas”. Múltiples

formas del término “pasar”, como vemos,³³ que estos textos insisten en “no borrar” de la memoria, en hacer parte de eso que “retiene” a esta última, en no pasar por “encima” de ella, y es que en ese discurrir un yo se ve obligado a “sufrir”, a “tolerar”. Por tales pasos, lo que sucede, lo que al pasar, “acontece”, aspira en las crónicas a no convertirse en un sucederse cualquiera, sino en un más allá deseoso de trascender la fragilidad de lo que estuvo y ya no está, lo que al pasar, “se ha ido”, para hablar sobre las crispantes permanencias de ese discurrir.

Rarificación temática en todo caso que también actúa como elemento que permite diferenciar un uso del lenguaje, reconocido por los formalistas rusos, de intimidad con la literatura al llamar la atención sobre una manera de nombrar que contribuye a deshacer la mecánica percepción de lo que –ordinariamente– nombra; aquello a que refiere, a propósito de cierto carácter automático que tiende a presentar –en general– cualquier referente: personas, objetos, acontecimientos

³³ Pasar (del latín *passare*, de *passus*, paso) que, como sabemos según el *Diccionario de la lengua española*, remite paradójicamente no solo a (1) “llevar, conducir de un lugar a otro; a (2) mudar, trasladar a otro lugar, situación clase; (3) cruzar de una parte a otra; (4) enviar, transmitir; (5) ir más allá; (6) penetrar o traspasar; (9) trasladar o transferir una cosa de un sujeto a otro; sino también remite a (8) exceder, aventajar, superar; o a (10) sufrir, tolerar; o a (13) colar (como sucede con un líquido); a (14) cerner, cribar, tamizar; (15) deglutir, tragar (como la comida o la bebida); o a (16) no poner reparo, censura o tacha (en una cosa); pero también a (18) callar u omitir algo de lo que se debería decir o tratar; (19) disimular o no darse por enterado de una cosa; (53) ocurrir, acontecer, suceder; (55) acabarse o dejar de ser; (56) olvidarse o borrarse de la memoria una cosa; (30) traspasar, quebrantar leyes, ordenanzas, preceptos, etc; (64) dicho de aquellas cosas que encajan en otras, las aseguran o cierran: estar flojas o no alcanzar el efecto que se pretende; y es que pasar también es [...]. Ir al punto que se designa, para cumplir un encargo o enterarse de un asunto; pasar uno por alto alguna cosa... omitir o dejar de decir algo que se debió o se pudo tratar; olvidarse de ella; no tenerla presente; no echar de ver una cosa por inadvertida o descuido, o prescindir de ella deliberadamente; pasar uno por encima (Real Academia Española 1539-40).

o acciones del mundo de los lectores (de lo sucedido en la vida de todos los días, que es el caso singular abordado por las crónicas) como evento rutinario, cuando no lo es en el sentido de cotidiano, es decir, de lo que pasando (de lo que al suceder) a los personajes, pasa (exento de extravíos, sin detenerlos, sin desviarlos, y continúa, sigue su traza) visto que se trata paradójicamente de la trasgresión de la rutina diaria, del ciclo cotidiano. Rarificación, entonces, del abordaje temático que se hace regla de género en las crónicas periodístico-literarias venezolanas y de allí que podríamos afirmar tentativamente que estas la emplean como verosímil de género, como uso posible que les permite entrar y salir de la literatura en la fertilidad de un modo propio, distinguible, del decir. Un uso del lenguaje que reenfoca los hechos narrados, dialogados, informados, al punto de presentarlos en su rareza, en lo extraño que, ciertamente, son al ciclo cotidiano de los personajes o del narrador de las crónicas en tanto fenómenos contrarios a la sobrevivencia de la mayoría de estos, en un más allá de su aparente regularidad.

Y es que esta erosión del vínculo social, eso que se resiste al olvido, que las crónicas se muestran impelidas a comunicar, insisto, de lo que no pueden dejar de decir mucho, mirado como un suceder o sentir que parece común a la mayoría de sus personajes y a sus cronistas, reúne un universo de objetos que el discurso periodístico tiene como necesariamente suyo cuando no como dominio posible. Son lo que al constituirse en acontecimientos de interés de una mayoría, con la posibilidad de alcanzar efectivamente a una comunidad, se tornan noticiosos, son parte de los hechos que refieren el tiempo presente de esa comunidad, lo que acontece en el ahora y sella, en suma, lo historiable, son lo que se hará memoria.³⁴

³⁴ Así, según afirma Heinz R. Sonntag desde la página de opinión del diario *El Nacional*: “Para los periodistas y los analistas del día a día, uno de los dichos más temidos es (con razón) aquello de que lo urgente mata lo importante. Implica

UNIVERSALES REALES

Si la función de “sentido” del discurso es una función de semejanza más allá de la diferencia, de “identidad” y de “presencia ante sí” como lo mostró la admirable lectura de Husserl hecha por Derrida, se podría decir que lo *verosímil* (el discurso “literario”) es un *segundo grado* de la relación simbólica de semejanza. Dado que el querer-decir (husserliano) es el querer-decir-la *verdad*, la verdad sería un discurso que se asemeja a lo real; lo *verosímil*, sin ser verdadero, sería el discurso que se asemeja al discurso que se asemeja a lo real. Siendo una “realidad” desajustada, que llega incluso a perder el primer grado de similitud (discurso-realidad) para jugarse sólo al segundo (discurso-discurso), lo *verosímil* no tiene más que una sola característica constante: *quiere decir*, es un *sentido*.

Julia Kristeva. “La productividad llamada texto”

De estos distintos lugares y temporalidades referidos a los individuos –la calle como espacio y tiempo que permite conectar por un lado con el domicilio, lugar del tiempo para sí, y por otra parte con el trabajo, lugar del tiempo para los otros– disponen las crónicas para dar cuenta, como hemos visto, de algunas distintas maneras del suceder en el escenario textual de los mundos con ellas promovidos. Esas maneras, esas distintas arquitecturas del suceder afectan la cotidianidad de los personajes y del narrador en términos

la obligación a dedicarse a temas coyunturales, o sea, de los cortos lapsos cuya encadenación hace la historia del presente y moldea el futuro, en el corto y mediano plazo. Los eventos, como llamaba el historiador francés Fernand Braudel a esos temas, se refieren al cotidiano multifacético acontecer de una sociedad y del mundo entero, el cual está dialécticamente –esto es: positiva y negativamente– ligado al largo tiempo histórico” (“Saludos de esperanza” A8).

que, digamos ahora, remiten extra textualmente a universales reales. Más allá de si, tal como lo ilustra Lumobír Doležel en sus reflexiones sobre los mundos ficcionales de la literatura, por ejemplo, algunos personajes, acontecimientos y lugares, son o no recibidos por los lectores como “prototipos reales”, en el estricto sentido de exactos, particulares, que pueden encontrarse, ser identificados, directamente en el mundo real.³⁵

Desde nuestro punto de vista, los universales reales son el resultado de la correspondencia identificada por los lectores entre esos ciertos aspectos de las historias narradas por las crónicas –específicamente, insistimos, en su discurrir por el circuito domicilio-trabajo-domicilio que la calle hace viable– y “ciertos sistemas interpretativos de la realidad” (sistemas, no prototipos reales) que hacen posible categorizar aquellos (esos ciertos aspectos de las historias narradas, ese ciclo cotidiano) como representaciones del universo real extra textual (tipos psicológicos, grupos sociales, condiciones existenciales o históricas, diría Doležel), a consecuencia, entonces, de eso que el mismo Lumobír Doležel advierte, en “Mímesis y mundos posibles”, como “La [previa y continuada] imposibilidad de descubrir un particular real detrás de cada representación” (71. El subrayado es mío).

³⁵ Doležel señala en su artículo titulado “Mímesis y mundos posibles” que “La semántica mimética ‘funciona’ si un prototipo particular de la entidad ficcional puede encontrarse en el mundo real (El Napoleón de Tolstoy-Napoleón histórico, un relato ficcional-un acontecimiento real).” Y agrega que “La verdadera prueba de fuego para esta semántica se produce cuando no sólo no sabemos cuál es el prototipo real, sino que, y esto es más importante, ni siquiera sabemos dónde buscarlo. ¿Dónde están los individuos reales representados por Hamlet, Julien Sorel, Raskolnikov? Obviamente sería absurdo afirmar que, pongamos por caso, el Raskolnikov ficcional es una representación de un joven auténtico que vivía en San Petersburgo a mediados del siglo XIX. Ninguna investigación histórica, por meticulosa que fuese, daría con tal individuo” (pássim 71).

La cotidianidad como ciclo rutinario al interior de los textos de crónicas (mundos ficcionales acaso por todo lo anterior)³⁶ aspira, de cara a los lectores, a referirse a universales reales, porque, tal como funciona la semántica mimética, no se descubren particulares reales inmediatos para esa cotidianidad y para ese ciclo rutinario, y en cambio sí se hallan categorías universales que permiten interpretarlos, comprenderlos, reconocerlos extra textualmente como en efecto nos parece que en las últimas secciones de cierta forma ya hemos hecho, interpretando esa cotidianidad, ese ciclo de todos los días.

Dos crónicas de Milagros Socorro, “El periodismo como género literario” y “Escenas del Cafetal”, quizás nos permitan atender más de cerca –a partir de los personajes, los acontecimientos y los lugares, independientemente de su tentativo carácter ficcional– estas afirmaciones que en realidad alcanzan a todo el conjunto de

³⁶ Como parte de la recepción o de las lecturas que estos textos son capaces de suscitar en sus lectores (tomando en cuenta lo sugerido por Doležel desde el campo de la teoría de la ficción literaria que destacáramos en el párrafo precedente). Es decir, porque independientemente de si *algunos*: personajes, acontecimientos y lugares, son o no recibidos por los lectores como “prototipos reales”, dichas crónicas podrían ser reconocidas (leídas) como mundos ficcionales. Ahora bien, profundizando un poco más en ese carácter independiente de la referencia o de las coincidencias exactas con la realidad propia de los mundos ficcionales, nos gustaría agregar en este momento una caracterización que extrema la de Doležel: “Por *ficción* se entiende la capacidad de *representación* en la que lo representado [asegura Demetrio Estébanez Calderón citando a J. M. Pozuelo] sólo existe como ‘experiencia imaginaria de seres inexistentes’” (*Diccionario de términos literarios* 411. El subrayado es mío). Claro, seres que no existen en la realidad, seres que pasan precisamente de la no existencia a la existencia, ficcional, “por un acto de habla literario oportunamente emitido” señala Lubomír Doležel (“Mímesis y mundos posibles” 90), como lo es el texto literario. La distancia entre la posición de Doležel y aquella expuesta por Estébanez Calderón se resuelve si advertimos que, en todo caso, como el mismo Doležel lo señala, “elaborar ficciones es un juego de existencia posible” (“Mímesis y mundos posibles” 94).

las crónicas periodístico-literarias de esta autora, compiladas en su libro *Criaturas verbales*. Pero antes habría que precisar que se trata, en general, de un fenómeno que resulta extensivo a la producción de crónicas de autores como Antillano, Cabrujas, Dahbar, Duque, Fihman, Herrera, Hippolyte Ortega y Lerner, al menos en ese espesor, en esa magnitud, en ese finito almácigo que aquí nos ocupa.

En “El periodismo como género literario”, luego de advertirse en cursivas que el texto a continuación es una selección de notas leídas ante el público del foro organizado en 1997 por la revista venezolana *Imagen*, nos encontramos con la voz de la cronista refiriendo que últimamente le ha dado por mirar su cara en los espejos, por auscultar su rostro ante ellos, para decir de sí todas las mujeres que es (por “raza”, por “religión”, en ambos casos en rebeldía hacia la asumida pureza de esas dos maneras de encerrar, enclaustrar, o crear sumisión y vasallaje hacia la mujer) y concluir, ante el o los lectores virtuales de la crónica (pero también ante aquellos asistentes al foro) que, para ella, “queda sólo ésta que ven, acontecida” (12). Esos otros rostros que ha podido reconocer se corresponden con mujeres que “persigue” (11) en su propia cara (ojos, nariz, boca, frente, cejas, piel, bozo), como los rasgos de cada una de sus abuelas: isleña, sefardí, mora, yucpa, barí o motilona, mulata criolla, cimarrona esclava, maneras todas de ser conversa, o de ser mestiza muchas veces, como “en el texto queda finalmente la escritura” (12) bajo el género de la crónica, según lo afirma la misma narradora.

En “Escenas del Cafetal”, otro día, esta vez camino al automercado, la mirada de la cronista escudriña la esquina en donde “se ha parapetado un zapatero remendón” (38) con su microempresa de reparación de calzados y, a partir de allí, reflexiona sobre la ansiedad de sobrevivencia que recorre los rostros de los venezolanos debido a la inseguridad que han desatado los robos, homicidios y secuestros

a que están expuestos todos ellos, a diario, al ir por ejemplo a ese o cualquier otro automercado o al entrar a los estacionamientos. Pero también inseguridad porque cada día la pobreza, la generalizada falta de recursos, desnuda a cada transeúnte en la calle venezolana, ante “la vista de todos en una esquina concurrida” (39), como desnudos están en la imagen que “impacta” (38) a la cronista los pies de la muchacha treintañera a quien el zapatero en ese momento le repara el zapato, allí, a plena luz del día en la calle, “descalza en medio del Cafetal, con la mirada perdida en la estación de servicio que está al frente” (38). Por este camino, rudamente apuesta la cronista para finalizar, “haremos lo mismo cuando proliferen los microempresarios que zurcen ropa interior [...] mientras sentimos la brisa jugar en el laberinto más privado, mecidos por la bullaranga de la mirada pública” (40).

Estos dos textos, “El periodismo como género literario” y “Escenas del Cafetal” de Milagros Socorro, permiten encontrarnos, grosso modo, bajo el siguiente despiece: ante *personajes* femeninos que de un lado miran detenidamente su rostro al espejo, pero también van a hacer sus compras, reparan su calzado, y espían lo que hacen los demás personajes; ante *acontecimientos* como el hecho familiar de darse cuenta de la más evidente –por exterior– herencia genética que define a uno de esos personajes femeninos, o el de cierto trayecto de historia universal que una mujer puede atisbar como marca personal a partir de ese indagar en su rostro, o la situación de encontrarse expuesta a la mirada pública, y la latente amenaza diaria a su seguridad física; esas dos crónicas también permiten encontrarnos ante los *lugares* en donde pueden mirarse al espejo o los sitios a los que acuden regularmente ese y los otros personajes femeninos, como puede serlo el automercado de El Cafetal o la esquina en donde está el zapatero que da con la estación de servicio al frente.

En conjunto, esos *personajes* (que no personas), *acontecimientos* y *lugares* conforman, al interior de las crónicas, ciertos objetos textuales particulares (imaginarios o no) que bien pueden ser interpretados como representaciones singulares de entidades (personas, acontecimientos y lugares, ahora sí) del mundo actual; de la cronista, pongamos por caso, dado que muchos indicios en las crónicas apuestan —en primer orden— a relacionar esas representaciones con las correspondientes a la voz que narra, en cuya experiencia e historia de vida se juegue —como paso obligado, pero de segundo orden— con la suerte de ver coincidir a la narradora, autora real de las crónicas, Milagros Socorro. No obstante lo anterior, se hace necesario advertir sin dificultad que, más allá de ser esas entidades susceptibles a ser recibidas como representaciones singulares, si ese fuera el caso (tal es la sugerencia inicial de estas crónicas en su apego a la veracidad periodística), pues, también habría que consentirse, admitirse, que ese conjunto se presta a ser interpretado como un indiscutible universal real (gracias a “ciertos sistemas interpretativos de la realidad”, como la sociología, pero también por mediación de la historia venezolana, que hacen pertinente categorizarlo) por ejemplo, como relatos que dan cuenta de la mujer citadina y clase media en ciertas vicisitudes diarias peculiares de una ciudad venezolana, como la Caracas de finales del siglo XX.

El hecho es que crónicas como las de Milagros Socorro, pero también las escritas por Sergio Dahbar, como veremos enseguida, parten en general de un suceso que se corresponde con particulares reales:³⁷ que la modelo Brigitte Nielsen vino a Caracas (según la

³⁷ Por “particular” entendemos el concepto que Doležel, a su vez, reconoce como aportado por P. F. Strawson en “On Referring.” En nota a pie de página a su artículo, “Mimesis y mundos posibles”, Doležel observa lo siguiente: “El concepto de ‘particular’ fue especificado por Strawson. Un particular es una entidad que puede identificarse por ‘hechos individualizadores’ (o ‘descripciones lógicamente individualizadores’), e.d., hechos (o descripciones) verdaderos para una y una sola entidad. El hecho individualizador básico de los cuerpos materiales es la localización espacio-temporal (Strawson, 1959, esp. 9-30)” (Doležel 71).

crónica “*Brigitte Nielsen. De lo que se perdió Rambo*”); que un vigilante del edificio llamado por los caraqueños el *Cubo Negro* se suicidó (en “El guachimán que viajó al corazón de las tinieblas”); que el periodista venezolano Ezequiel Díaz Silva murió abandonado en un hospital y realmente obtuvo el Premio Nacional de Periodismo venezolano como lo menciona la crónica (en “*Ezequiel Díaz Silva. Periodismo a punta de pistola*”), son casos todos de crónicas de Sergio Dahbar que procuran concordar con lo sucedido, con aquello que fueron los hechos reales. Se les puede rastrear en las fuentes documentales y, en ese sentido se postulan como textos que tienen la posibilidad de circular por un periódico, hablan o trabajan sobre un hecho que responde al quién, qué, dónde, cuándo, por qué y cómo, que caracterizan el formato periodístico como información publicable en prensa, esa superficie primera en donde emergen nuestras crónicas periodístico-literarias. Lo cierto, entonces, funciona en ellas como lo que sucede y como lo sucedido, como verdad. Así también en su aspiración a ser interpretadas a través de su correspondencia con entidades reales.

Ahora bien, las crónicas no siempre son el relato de una historia realmente acaecida, de un hecho del todo verificable en la realidad, y aún así, en ellas la verosimilitud se continúa produciendo en atención a que se siguen por un diseño retórico que de muchas maneras responde a proposiciones temáticas y de sucesos que son verdaderos como alternativas del mundo real, es decir, posibles de acuerdo con la necesidad del mundo alternativo que constituyen las crónicas. No son el relato de acontecimientos sucedidos y sin embargo son posibles como una “trama fingida, o sea, una nueva congruencia en la disposición de los incidentes”, como señala Ricœur refiriéndose a la narrativa ficcional en general, son “lo nuevo –lo no dicho todavía, lo inédito– que surge en el lenguaje” como especie de innovación semántica, como cierta metáfora (*Tiempo y narración* I... 31).

Con tal suerte, en apariencia contradictoria, ciertas crónicas no alcanzan a hacerse corresponder directa y completamente con entidades particulares exteriores a ellas, pero tampoco parecen conformarse –como textos que son– con sus propias verosimilitudes de mundos posibles o alternos al mundo actual, visto que recurren a personajes, acontecimientos y lugares que remiten con diversas intensidades a la realidad. En otras palabras, visto que tienden a postular universales en su afuera, dominios posibles reales sustentados, primeramente, en la competencia del lector, en su saber relacionado con la experiencia cotidiana como pudimos observar en el subcapítulo anterior. Pero también sustentados, favorecidos, por el discurso de la historia y de las ciencias sociales cuando estos permiten interpretar a través de sus categorías de análisis y comprensión disciplinarias, ese pasar de todos los días replicado por las crónicas como vivencia de sus personajes y del narrador.

En ese último sentido, relativo al saber asistido por la historia y las ciencias sociales, en la mayoría de las crónicas de Sergio Dahbar nos encontramos con sucesos que aspiran a corresponderse con ciertos aspectos del discurrir social real de los años ochenta venezolanos registrados en el ámbito periodístico, mientras que también se dan cita sucesos de la vida política y pública desde Gómez hasta los mismos años ochenta venezolanos en los textos de Elisa Lerner, y con parte de la vida pública que discurre en los restaurantes de la Caracas de los años ochenta en las crónicas de Ben Amí Fihman. Ciertamente se trata de un conjunto de sucesos en su mayoría relacionados con la vida de los habitantes de una ciudad capital como Caracas y de un país latinoamericano como Venezuela, en una extensión temporal del siglo veinte que parte de su segunda década y alcanza los años ochenta. No hablan de los acontecimientos de esa historia mayor relacionada con sucesos de grandes dimensiones, grandes cortes temporales, porque los ochenta narrados por algunos de estos

autores, además, todavía no acariciaban los puntos altos, notables de esa historia como luego lo definió el año de 1989. No llegaban a la máxima manifestación del amplio relato histórico a que dio ocasión el día en que, *vox populi*, “los pobres bajaron de los cerros”,³⁸ como luego sí lo hacen las crónicas de José Roberto Duque. A partir de ese momento, el lapso se amplía y alcanza los años 90 en los sucesos que se pueden descubrir, hacer corresponder, interpretar con universales reales relativos a la intentona de golpe de Estado de la Venezuela del año 1992 en las crónicas de José Ignacio Cabrujas, en las contiendas electorales a la presidencia de la república que traban ciertas crónicas de Milagros Socorro, pero también en los sucesos relacionados con el aumento de la marginalidad, la pobreza y la inseguridad ciudadana, como lo hacen las crónicas de Earle Herrera para esos años 90 que ya se prefiguraban con las mismas constantes temáticas comunes a la mayoría de las crónicas de todos los autores anteriores, entre los cuales, se hace necesario enfatizar, destaca la producción de José Roberto Duque que recorre las difíciles calles de una ciudad de nombre Caracas, francamente desamparada. Universales reales a cuya correspondencia también parecen aspirar los textos de Nelson Hippolyte Ortega en una traza temporal que tiende a relacionar las intimidades de sus personajes con celebridades establecidas a partir de distintos momentos de la historia de Venezuela que incluyen, por cierto, la época de independencia grancolombiana.

Al hacer uso común del material reconocido como propio del saber de los discursos de la historia y de las demás ciencias sociales

³⁸ Esta expresión fue a tal punto acertada para referirse a esa época, que pasó del cuño popular al dominio académico. Véase, por ejemplo, el artículo de Susana Rotker “Crónica y cultura urbana: Caracas, la última década”, publicado en 1993 por *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*.

(mediante temas y marcos referenciales como la breve panorámica que acabamos de proyectar), bajo el amparo de las altamente estimadas fuentes de información que hacen de marco, de plataforma, a las producciones periodísticas, entonces, valga redundar en ello, se tienden a establecer vínculos con el lector que lo animan (no es para menos) a interpretar las crónicas a través de sus correspondencias con universales reales. Esta interpretación que se torna exitosa, efectiva, por otra parte, gracias al juego (fundamentado en la voz y autoridad del cronista bajo su, al menos, doble condición de narrador y comunicador social o analista de sucesos) que las autentifica como evidencias de cierta verdad propia del mundo real, como testimonios con respecto a los cuales ellas, las crónicas, son mundos alternos, vale decir, otras formas del suceder no nombradas hasta entonces específicamente en los ámbitos de la historia o de las ciencias sociales, en general.

De allí que incluso las crónicas puedan, como de hecho lo hacen, llegar a constituirse en material que le da cuerpo a compilaciones, a libros que las reúnen, como un efecto de autenticación, digamos, de segundo orden (luego de su emisión periodística), que bien puede permitirles su acceso de largo aliento a las diversas discusiones que se experimentan en los ámbitos de la historia y del resto de las ciencias sociales, a propósito de lo que Norbert Lechner llamó “la significación de la vida diaria en tanto cara oculta de la vida social” (*Los patios interiores* 57), materia privilegiada de nuestros textos de crónicas. Y de allí que igualmente sean propensas a acceder al discurso literario, bajo el visado de una operación interpretativa por parte del lector semejante a la que se pliegan con naturalidad los mundos de ficción, a través de sus correspondencias con universales reales; pero también gracias al sello de entrada que le provee la “fuerza de autenticación” narrativa del cronista por ejemplo que, en los términos de Lumobír Doležel relativos al narrador tipo primera persona, tiene la autoridad

de un experimentado, de un testigo, de “un mediador de información adquirida por otras fuentes” que facilita las conexiones, por parte del lector, entre “la narrativa literaria y la actuación narrativa real” (“Verdad y autenticidad en la narrativa” 114).

Me gustaría hacer un paréntesis en este punto. Sobre los mundos de ficción y sobre el proceso de autenticación que los pone a andar, el mismo Lubomír Doležel señala, en diálogo con las discusiones de J. L. Austin acerca de los actos de habla, que

La génesis de mundos ficcionales puede considerarse un caso extremo de cambio del mundo, un cambio de la no existencia a la existencia (ficcional). La particular fuerza ilocutiva de los actos de habla literarios que produce este cambio se llama fuerza de autenticación. Un estado de cosas posible y no realizado se convierte en un existente ficcional al ser autenticado por un acto de habla literario oportunamente emitido. Existir en la ficción significa existir como posible textualmente autenticado. (Doležel, “Mímesis y mundos posibles” 90)

Desde nuestro punto de vista, la recepción de las crónicas por parte de sus lectores puede completar el circuito de ese “acto de habla oportunamente emitido” al validarlas, vía recepción precisamente, como emisión de una cierta posibilidad de mundo alterno al real. Lógicamente, emisión y recepción van de la mano. Así, la recepción al menos también valida o reconoce la(s) crónica(s) como “acto(s) de habla oportunamente emitido(s)” a través de aquellos primeros lectores que decidieron vía imprenta, vía editoriales, aceptar las compilaciones como conjuntos de textos que pueden ser recibidos por otros lectores, por otros nuevos lectores. Incluso, en este sentido de recepción de las crónicas en su posibilidad (no ficcional o ficcional) de mundo alterno al real, tenemos como ejemplo a *Sangre, dioses, mudanza*

de Sergio Dahbar, exponente o modelo más que simple ejemplo, porque ha sido al menos tres veces “un acto de habla oportunamente emitido” y validado por la recepción: “mudanza” de un acto de habla a otro y de una recepción. Primero, cuando cada texto que integra esa compilación fue publicado en la “prensa escrita”, en el diario *El Nacional* (1982-1989). Luego, al ser efectivamente reunidos en la edición de *Sangre, dioses, mudanzas* ganadora del Premio Hogueras 1989 (1989). Y, finalmente, por tercera vez, en una segunda edición (2003) que incursiona en la borradura de aspectos relacionados con su original filiación periodística, fundamento o punto de partida, entendemos, de los dos anteriores momentos de difusión para ahora enfatizar en sus estrategias o semblanza literaria.³⁹ Un fenómeno semejante al de los textos de Dahbar ocurrió con una selección de las crónicas reunidas en el libro de José Ignacio Cabrujas, *El país según Cabrujas* (1992), primeramente publicadas en la prensa (1991-1992), pasaron a estar también incluidas en un tercer libro, *El mundo según Cabrujas* (2009). Las crónicas de Ben Amí Fihman inicialmente aparecieron en *El Nacional* (1982-1989), un grupo de estas fueron publicadas en *Los cuadernos de la gula* (1983), y varios años luego aparecieron en *Boca hay una sola* (2006) junto a otro grupo mayor pero también de la misma época de sus inicios en la columna del periódico.

³⁹ La recepción de las crónicas de Dahbar (también de Antillano, Cabrujas, Duque, Fihman, Herrera, Hippolyte Ortega, Lerner y Socorro) las ha llevado del impreso, en donde inicialmente eran uno más de los textos del heterogéneo conjunto propio de esas páginas del discurso periodístico, a constituirse en cuerpo exclusivo del formato del libro. Y, si bien la prensa es parte de la documentación que sirve a la historia y al resto de las ciencias sociales, nos parece sobreentendido que el libro aspira a formar parte de un tipo de saber no aleatorio (no más circunstancial alimento proveniente de la prensa), sino de un tipo de saber que le ofrece, por libro, una promoción a las crónicas al campo de las permanencias, al campo de las discusiones en donde ellas ya no son únicamente objeto de conocimiento de otros saberes porque constituyen, más bien, la práctica discursiva de un saber, singular. No más documento para la exclusiva avidéz de ejemplos que caracteriza a las ciencias sociales, pero sí, en cambio, nuevo elemento de diálogo con esas y otras disciplinas. Esos y otros discursos. Dentro o fuera de ellos.

Ahora bien, cerrado el paréntesis anterior y volviendo a los universales reales a los cuales parecen querer remitir las crónicas, habría que decir que ellos también son tales universales en el sentido de verosímiles factibles y/o necesarios, es decir, como parte de una (la universal-verosímil) de las dos caracterizaciones (universal-verosímil vs. singular-verosímil) ofrecida por Aristóteles para distinguir poesía (literatura) como discurso posible (universal), de historia como discurso (singular) que solo da cuenta de lo sucedido, de lo pasado (de lo verosímil necesario, por cierto), como lo hemos advertido al comienzo de este capítulo⁴⁰, y a lo que elocuentemente nos permite regresar de nuevo Thomas G. Pavel al señalar que,

Aristóteles sostiene que “no es asunto del poeta decir lo que pasó, sino contar el tipo de cosas que podrían pasar –lo posible según la posibilidad y la necesidad” (*Poética* IX.1). Dicho de otra manera, el poeta debe ofrecer o bien proposiciones verdaderas para toda alternativa del mundo real (las cosas posibles según la necesidad) o bien proposiciones verdaderas al menos en un mundo alterno al mundo actual (las cosas posibles según la probabilidad). Aún más, como señala Aristóteles, los poetas trágicos “se ocupan de personas reales [singulares]. Cuando

⁴⁰ De acuerdo con la traducción de Juan David García Bacca, Aristóteles aseguraba en su *Poética* que, “*la poesía es más empresa filosófica y esforzada empresa que la historia*, ya que la poesía trata sobre todo de lo universal, y la historia, por el contrario, de lo singular. Y hállese *en universal* cuando se dice qué cosas verosímiles o necesariamente dirá o hará tal o cual, meta que apunta la poesía, tras lo cual impone nombres a personas; y *en singular*, cuando se dice qué hizo o le pasó a Alcibiades” (Trad. García Bacca IX). En palabras de Cappelletti, el pasaje anterior sería, “Por eso, la poesía es algo más filosófico y serio que la historia; la una se refiere a lo universal; la otra, a lo particular./ Lo universal es lo que corresponde decir o hacer a cierta clase de hombre, de modo probable o necesario. De allí parte la poesía, al atribuir nombres [a los personajes]. Lo particular es lo que hizo o padeció Alcibiades (*Poética* 1451b).

Shakespeare escribe la tragedia de Julio César, usa personajes que pertenecen al mundo real. Entonces ¿no resulta natural pensar que si ocurre que Sherlock Holmes no existió [‘persona no real’], debido a un desagradable accidente histórico, hubiera existido en otro estado de cosas?” (*Mundos de ficción* 62-3. Una vez más el énfasis es mío, también los corchetes)

Pero el caso es que también las crónicas aportan lo singular al citar algunos de los actores reales, particulares, con sus nombres y apellidos, los hechos cómo ocurrieron, y los lugares en donde tuvieron ocasión esos sucesos. Al menos a eso apuestan, y en ello, de la mano con su sensibilidad a interpretaciones del tipo universales reales, podemos encontrar otra de las posibles razones por las cuales son textos con salvoconducto entre ciertos discursos sobre el saber y ciertos discursos de la ficción, otra de las razones por las cuales juegan a ser un discurso que quiere decir la verdad, como el de las ciencias sociales y el periodismo (con su apego a las singularidades tal como lo advierte Aristóteles al citar a la historia), al mismo tiempo que juegan a ser un discurso (susceptible de ser interpretado a partir de su apertura a lo universal aristotélico) que simula querer decir la verdad, como todo discurso de segundo orden, es decir, como todo texto literario (según afirmaría Julia Kristeva en “La productividad llamada texto” [65-6]). Así, la relación de la crónica periodístico-literaria con el referente no sería final y exclusivamente la del discurso sobre la realidad (que en virtud de tal vínculo, se propone querer decir la verdad), sino también la relación del discurso con otro discurso, la del signo con otro signo, la del texto que simula otro discurso en su formulación de la verdad.

De allí que, por ejemplo, cuando se habla del domicilio en las crónicas también nos encontremos con que de este llaman la atención no los hechos que individualizan ese domicilio en el sentido de

producir un distanciamiento en el lector, de alejarlo debido a que ese domicilio en particular, el que tiene por caso identificar, no se corresponde directamente con un exacto real; más bien interesan los hechos que universalizan esa cierta cotidianidad como parte del suceder de todos, dentro de los cuales puede verse el lector real sin tener por cierto que identificar un domicilio singular ni tampoco excluirlo de esa factible identificación, dado el caso de hallarla. Sin embargo, resultan interesantes las restricciones a que están expuestos esos hechos. La crónica o “las notas” que presenta Milagros Socorro para hablar del sí misma de la narradora, por ejemplo, para reflexionar sobre el sí de la cronista al comienzo de su libro, *Criatura verbales*, es una textualidad que participa de los dos fenómenos, tanto del singular como del universal. A “un como si” el singular llevara al universal: es lo que la narradora cuenta de sí, lo que dice de sí ante el público de un foro –en el aniversario de la revista *Imagen*– que luego presenta o edita como parte de uno de los textos de crónicas, específicamente, como el primer texto de su libro. En ese texto, la cronista emplea un referirse a sí misma, y quien conoce a la autora podría decir que *sí*, que *ese personaje descrito bien podría ser ella, Milagros Socorro*, pero también en ese referirse emplea datos que son del saber público no estrictamente personal, que pertenecen a todos, que son conocidos a través del discurso de la historia entendida como historia general, venezolana, por ejemplo. Y también emplea datos que resultan de la experiencia común, más amplia, de la opinión pública, aquella en donde los hechos, por otra parte, hacen referencia a los temas que ocupan al periodismo, precisamente en el sentido de ser temas a los que muchos efectivamente tienen acceso (la relación política-ciudadano, la discriminación social, pero también la segregación por razones de género, entre otros temas). Parece que, en todo caso, se parte a la hora del relato que las crónicas emprenden, entonces, de un hecho individual que sirve como elemento de diálogo, como fundamento de consenso entre los discursos de la historia y el periodismo, prestos a la representación ficcional.

Se podría concluir que los textos de crónicas juegan a entrar y salir de estos tres ámbitos textuales, en su presente (suceso de hoy), en su pasado (hecho anterior, lo que sucedió, lo que pasó), pero también en su futuro (como lo posible, lo que puede suceder). Es decir, el juego de lo verosímil como opinión (que, mientras el periodismo lo da a conocer, contribuye a la matriz de opinión; la historia, lo canoniza, lo hace memoria activa; y la literatura, juega a su posible, juega a que está dentro de lo que podría ser), pero también de lo verosímil necesario (necesidad de un juego con los universales reales en referencias a personas, lugares, e incluso, tiempos).

VOLUNTAD DE SABER

Es porque el texto *realizado* se opone explícitamente o –es el caso general– implícitamente a otros que no lo están, que son excluidos por la constitución del texto que *se hace* (no se trata de génesis ya que el texto sigue “haciéndose” mucho después de su conclusión material).

Gérard Genette. “La escritura liberadora: lo verosímil en la *Jerusalén Liberada* del Tasso”

Es indudable que los discursos están formados por signos; pero lo que hacen es más que utilizar esos signos para indicar cosas. Es ese *más* lo que los vuelve irreductibles a la lengua y a la palabra. Es ese “más” lo que hay que revelar y hay que describir.

Michel Foucault. *La arqueología del saber*

La voluntad de saber, es decir, el deseo y poder del conocimiento que permite estar en la verdad⁴¹ de esos tres grandes discursos, residiría

⁴¹ Y estar en la verdad de una práctica discursiva quiere decir, parafraseando salvajemente a Michel Foucault, manejarse en los términos de un dominio de proposiciones que están condicionadas por un plan de objetos, un conjunto de instrumentos conceptuales o técnicos bien definidos y por su inscripción en un horizonte teórico. Estas reglas, estas condiciones, permiten rechazar toda otra proposición exterior al discurso, lo mismo que decidir cuáles en su interior son verdaderas y cuáles falsas o erradas. Así, ilustra Foucault: “Mendel decía la verdad, pero no estaba ‘en la verdad’ del discurso biológico de su época: no estaba según la regla que se formaban de los objetos y de los conceptos biológicos, fue necesario todo un cambio de escala, el despliegue de un nuevo plan de objetos en la biología para que Mendel entrase en la verdad y para que sus proposiciones aparecieran entonces (en una buena parte) exactas. Mendel era un monstruo verdadero, lo que producía que la ciencia no pudiese hablar; sin embargo, Schleiden, por ejemplo, una treintena de años antes, al negar en pleno siglo XIX la sexualidad vegetal, pero según las reglas del discurso biológico, no formulaba más que un error de disciplina” (*El orden del discurso* 31).

para las crónicas en que, uno: hablan de esos temas escrutados por las ciencias sociales incluyendo a la historia y al periodismo, temas de la cotidianidad en tanto ciclo rutinario; dos: a través de representativas ocurrencias que ejemplifican caso a caso mundos posibles integrados por personajes, acontecimientos y lugares alternos –en principio– al mundo actual del tiempo de la publicación de las crónicas, y no necesariamente antes nombrados o conocidos en aquel primero; y tres: esos temas conforman el dominio de los objetos discursivos de las crónicas periodístico-literarias venezolanas de finales del siglo XX, cuya emergencia solo parece posible si exhiben el desvío, el extravío a que está sujeta la cotidianidad en esos mundos posibles.

Así, la voluntad de saber que atraviesa las crónicas al mismo tiempo que voluntad de verdad, como uno de los tres grandes sistemas de exclusión –junto a la palabra prohibida y la separación de la palabra del loco–⁴² que regulan, que controlan la producción de discurso o que, tal como lo difundiera Michel Foucault en *El orden del discurso*, “tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (11), en lugar de excluir aquellos casos particulares, aquellas singularidades de *personajes, acontecimientos y lugares*, los toma para sí y con ello los dota de realidad, los hace reconocibles, nombrables. Hacerlos reales es permitir que sean escuchados, no más

⁴² La palabra prohibida porque: “Se sabe que no se tiene el derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa” (Michel Foucault, *El orden del discurso* 11). Y, por el otro lado, la palabra del loco porque, sujeta a rechazo y a separación, “O bien caía [cae] en el olvido –rechazada tan pronto como era [es] preferida– o bien era [es] descifrada como una razón más razonable que la de las gentes razonables. De todas formas, excluida o secretamente investida por la razón, en un sentido estricto, no existía [no existe]” (*El orden del discurso* 12-3).

excluidos, como decir *sí existen, sí suceden*. Y que, al mismo tiempo que devienen con existencia, que surgen reales, puedan producir otro efecto (ya no solo “saber que sí”, “reconocer que sí” se dan, sí son realizables) en quien los escucha; que puedan producir, como diría Tomas G. Pavel al referirse a los mundos alternos al actual (como lo son todos los discursos propios de cada ciencia y disciplina), el efecto de permitir que otros (acaso los lectores reales de las crónicas) cambien por ellos, incluso si ese mundo alterno es un mundo de ficción.⁴³

Con tales efectos y consecuencias, los temas que abordan las crónicas no parecen perseguir la sencilla o abstracta información estadística, sino un más acá, un más cerca de nosotros. El interior del dato. *Un cómo* ese hecho, *un cómo* ese acontecimiento afectó vidas, cómo cambió o logró otros cursos de vida. Más que los grandes acontecimientos a solas, a las crónicas les interesan sus *pequeños* episodios, los momentos vividos por seres iguales a tantos otros, comparables, semejantes a tantos otros. O lo que, en principio, Tomás Eloy Martínez llamó, en su artículo “Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI”, la gran respuesta del periodismo escrito:

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

⁴³ Pavel asegura que en la relación entre lectores reales y los mundos de ficción, a los primeros: “Nos conmueve el destino de los personajes de ficción pues, como sostiene Kendall Walton, cuando estamos atrapados por una historia participamos en los acontecimientos ficticios proyectando un yo de ficción que asiste a los acontecimientos imaginarios como una especie de miembro sin voto [a lo que más adelante agrega Pavel que] [...]. / [...]. Las aspiraciones de Schiller por una humanidad mejorada por la educación estética se basaban sin duda en el supuesto de que el yo de ficción después de su regreso del viaje por los dominios del arte, se confundiría efectivamente con el yo real para compartir con él su engrandecimiento” (*Mundos de ficción* 106-7).

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 aquellas que revelan, a través de la experiencia de una sola persona, todo lo que hace falta saber. Eso no siempre se puede hacer, por supuesto. Hay que investigar primero cuál es el personaje paradigmático de que [sic] podría reflejar, como un prisma, las cambiantes luces de la realidad. (párr. 6)

Voluntad de saber que también y sobre todo las crónicas se plantean desde la singularidad de un *yo* solicitante de un tiempo que anuncia un *nosotros*. Ese del sí mismo alcanzado gracias a la distancia ofrecida por la lectura de lo otro, *no tan otro* al comprender el lector que aquello experimentado por ese *él* o esa *ella* de las crónicas, puede de la misma manera *pasarle* al ciclo cotidiano de quien las lee. Tragedia o al menos drama que hermana a los personajes del mundo de las crónicas con las personas del mundo actual. Cercano efecto aristotélico de conmoción en el lector de ficciones, porque el extravío del ciclo cotidiano parece sucederle, pasarle, de forma injusta a quien de este lado se estima no lo merecía y en cambio es sorprendido, abrumado en su transitar cotidiano por quienes sí parecen gozar de alguna fama y fortuna en el mundo de las crónicas (acaso por quienes ejercen el poder político, por ejemplo). Y efecto aristotélico de terror al otro lado, porque se trata del suceder de alguien semejante a quien lee las crónicas.⁴⁴

⁴⁴ En su *Poética*, Aristóteles refiere sobre este efecto exactamente lo siguiente: “Puesto que la trama de la más bella tragedia no debe ser simple sino compleja y representar hechos terribles y lamentables (esto es específico de tal representación), resulta evidente, en primer término, que los hombres honestos no han de ser mostrados mientras pasan de la felicidad a la desdicha, porque eso no es terrible ni lamentable sino infame, ni los malvados mientras cambian de la desdicha a la felicidad, porque ésta es la más anti-trágica de todas [las situaciones], en cuanto no posee ninguna de las [condiciones] que debe poseer: No produce, en efecto, simpatía por los hombres, ni compasión ni temor. Tampoco [debe] pasar el hombre

Deseo y ejercicio de poder también el de las crónicas al presentarse compiladas en libros luego de un antes haberse dado a conocer como textos individuales alejados, entre sí, uno a uno, en el tiempo tanto de su escritura como de su lectura iniciales (las compilaciones que nos han ocupado, en general, incluyen solo algunas de todas las crónicas difundidas en prensa. Cada una de las cuales emergió en un momento –día, semana– diferente al tiempo de la siguiente –del subsiguiente, natural tiraje del impreso–, en una temporalidad, entonces, que también condiciona su recorrido por parte del lector. Cada lectura se hizo posible o fue primero que la próxima sin maneras de adelantarse en ellas –como lógicamente “no se adelanta” a este que es el impreso de hoy, o a aquel otro que solo lo será del próximo día–, intercambio o trastocamiento al que, en cambio, sí pueden asistir los textos de crónicas en la sucesión, en el orden, en el despliegue que actualiza el libro). Voluntad de tránsito fuera de las fronteras del periódico, deseo de otra territorialidad este de las crónicas ahora reunidas en el registro del libro, de configurar, de ofrecer otro mundo posible, uno que tienda a mostrarse mayor, quizás más complejo en personajes, acontecimientos y lugares que aquellos en donde eran textos de crónicas independientes unos de otros, sin una relación material tan directa como la facilitada por el libro.

enteramente malo de la felicidad a la desdicha. Tal situación podría provocar simpatía por los hombres, pero no compasión ni temor, pues la una se siente por quien es desdichado sin merecerlo, el otro por quien es semejante [a nosotros]. [...], de manera que el resultado no es [aquí] ni la compasión ni el temor [...]. Queda, pues, el [personaje] que se encuentra en el medio de estos [extremos]. Tal es el que no sobresale por su virtud o su justicia, pero que no llega a la desdicha por maldad o perversidad sino por algún error propio de quienes gozan de gran fama y fortuna, como Edipo y Tiestes y los hombres insignes de tales familias” (Trad. Cappelletti 1453a. Los puntos suspensivos entre corchetes y el énfasis son míos).

Nueva constelación posible que tiende a emparentar las crónicas entre sí, al menos por lo pronto, en la *performance* de aquel dominio de objetos al que recurren como selección, lo que no pueden dejar de decir vía compilación. Universo de materias, motivos, situaciones o temas como lo son, por ejemplo, ciertas costumbres y las cosas que importan de la vida venezolana en *Fechorías y otras crónicas de bolsillo* de Pablo Antillano; el dolor de cabeza que es la política, la dirección política de un país en *El país según Cabrujas* de José Ignacio Cabrujas; la injusticia social en *Guerra nuestra. Crónicas del desamparo* de José Roberto Duque; gustar, degustar y los recuerdos en *Los cuadernos de la gula* de Ben Amí Fihman; la íntima palabra, la palabra no dicha en *Para desnudarte mejor. Realidad y ficción* de Nelson Hippolyte Ortega; el dominio de la criminalidad y la delincuencia de toda índole para *Caracas 9mm. Valle de balas* de Earle Herrera; aquellas discusiones en torno a lo bien o mal llamado femenino según *Crónicas ginecológicas* de Elisa Lerner; o las resonancias personales y públicas de las historias en *Criaturas verbales* de Milagros Socorro. Como si al dar cuenta de todos estos objetos discursivos, atizados extratextualmente mediante la intermediación de eso que en principio hemos aceptado llamar universales reales (verosímiles ecos del saber común, pero también de la verdad escrutada por ciertos saberes institucionalizados), los libros de crónicas también se movieran por el deseo de explicar, comprender y quizás hasta cambiar las fronteras de su universo discursivo, desplazando los límites entre ficción y realidad, redimensionándolos al punto de imaginar un mundo posible hecho reflexivo, contestatario, no extraviado mundo actual.

AMPLITUD DE LA PARADOJA

Pienso en cómo la literatura occidental ha debido buscar apoyo desde hace siglos sobre lo natural, lo verosímil, sobre la sinceridad, y también sobre la ciencia –en resumen sobre el discurso verdadero.

Michel Foucault. *El orden del discurso*

Si para muchos hablar de lo verosímil es situarse entre el *sinsentido* y *la verdad*, entre no saber y saber como diría Julia Kristeva,⁴⁵ lo cierto es que a medio camino entre ambas duplas relacionadas con la representación literaria y la realidad histórica, el periodismo es la superficie que muestra la textura de las crónicas periodístico-literarias como enunciados híbridos, raros, distintos en el clima de la novedad y la información.

La paradoja en las crónicas es, sin embargo, esa extraña situación de vida que no les permite establecerse del todo como reconocido enunciado del discurso de la historia o de las ciencias sociales.

⁴⁵ A propósito de su discusión sobre el qué y cómo de lo verosímil, Julia Kristeva señala lo siguiente: “Lo verosímil no conoce; sólo conoce el *sentido* que, para lo verosímil, no necesita ser verdadero para ser auténtico. Refugio del *sentido*, lo verosímil es todo lo que, sin ser *sinsentido*, no se limita al saber, a la objetividad. A medio camino entre el saber y el no saber, lo verdadero y el *sin-sentido*, lo verosímil es la zona intermedia por donde se desliza un saber disfrazado, para controlar una práctica de investigación translingüística mediante el ‘querer-oírse-hablar-de-lo-absoluto’. Habiendo reservado a la ciencia el campo de lo verídico, este saber absoluto de que está impregnada toda enunciación, secreta un terreno de ambigüedad, un *sí-y-no* en el que la verdad es un recuerdo presente (una presencia secundaria pero infaltable), fantasmal y originaria: es el terreno extra-verídico del *sentido* como verosimilitud” (“La productividad llamada texto” 65-6).

Esa extraña situación que también las obliga de tiempo en tiempo a estar propensas a que duden de su estatus literario, para que en otras oportunidades de manera semejante se les desconozca como un género periodístico altamente estimado. Aunque como bien lo señala Gérard Genette al reflexionar sobre lo verosímil, esa paradoja solo resulta porque

por otra parte, y este es un hecho más interesante desde esta perspectiva, el relato *constituye lo relatado como posible*, pero (sin relación con una noción extra literaria de lo verdadero y lo posible) en *posible textual*; y si desde este punto de vista (que no se confunde enteramente con la coherencia interna, a tal punto es verdad que es una tendencia arraigada que consiste en reducir a la lógica un relato ‘desordenado’) *todo texto es verosímil por el hecho mismo de ser un texto*, hay que agregar inmediatamente que es porque este verosímil se torna real: el derecho se torna hecho por la sola existencia del hecho [...]. (“La escritura liberadora” 43)

Parece que las crónicas son textos burlones, inasibles y escurridizos a los que realmente no les interesa la definitiva pertenencia a un espacio. En cualquier caso, la invitación que parecen realizar es a ser recibidas en ese justo estado de desarraigo, a ser tomadas como textos raros. Y es que la ruptura discursiva que propician los textos de crónicas definitivamente no parece ocurrir al interior de uno de esos sistemas textuales establecidos, con los cuales conserva lazos de consanguinidad como hemos visto. La desavenencia tiene otro tope conceptual, se da en el espacio de la teoría sobre las constelaciones discursivas, como seguramente lo señalaría Foucault. La explicación en este tipo de disertación es del todo operativa o funcional: en nuestro caso nos permite dar cuenta de una práctica particularmente interesante, caracterizada por ese fenómeno de naturaleza ruptural. Aquí, en “Las urgencias de la vida cotidiana: Eso que no pueden dejar de decir las crónicas”, solo ha asumido las formas del ciclo cotidiano, ese de todos los días.

CAPÍTULO 2

Nosotros (somos) los otros heridos por el poder público: El sujeto de las crónicas*

Por “individuo” se entenderá aquí un sujeto, un ser ligado a su propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí. Supongamos que además de ser sujeto, en sentido filosófico lo sea igualmente en sentido político; supongamos que sea “súbdito” de un rey: en este caso, no obedecerá con inconsciencia, como lo hacen presumiblemente los animales; pensará alguna cosa de su obediencia y de su señor, y también de él mismo como súbdito dócil o indócil del rey.

Paul Veyne. “El individuo herido en el corazón por el poder público”

De las muchas expresiones del uso de todos los días, al menos cuatro interrogantes pueden resultar familiares desde hace décadas a los radioescuchas venezolanos. Y ello, quizás, no solo por su reiterada entonación a través de la radio, sino más bien por su acento emocional,

* Con este título intento rendirle un pequeño tributo a Susana Rotker y a Paul Veyne, dos autores a quienes mucho les deben las páginas que siguen, en especial, por sus trabajos titulados respectivamente “Nosotros somos los otros” y “El individuo herido en el corazón por el poder público”.

popular o democráticamente sufrido, ligado al intercambio amoroso propio de esta parte del *orbis terrarum*. ¿Cómo es él?, ¿en qué lugar se enamoró?, ¿de dónde es?, ¿a qué dedica el tiempo libre?, son cuatro esbozos de las interrogantes expresadas en Venezuela y en Hispanoamérica por la archidifundida canción “¿Y cómo es él?”, del cantautor español José Luis Perales, antes de afirmarse, en las líneas siguientes del mismo estribillo, que un trozo de vida o todo, más bien, le ha sido robado a la voz protagonista del relato. Al comienzo de la balada, en la estrofa preliminar a las preguntas, vale recordar, esa misma voz le ha dicho a su pareja amorosa: *Mirándote a los ojos, juraría que tienes algo nuevo que contarme*, y la ha invitado a iniciar de manera inmediata el relato de ese nuevo suceso: *Empieza ya mujer, no tengas miedo, que quizás mañana sea tarde*.

Asistiendo, casi a pie juntillas, a ese llamado de la tonada, a continuación me propongo describir al sujeto que ocupa los espacios de las crónicas periodístico-literarias venezolanas, de finales del siglo XX. A semejanza de la voz generadora de la canción, este otro sujeto pregunta, increpa y afirma cosas sobre temas urgentes compartidos por sí mismo y por su interlocutor en el día a día del mundo de las crónicas. Aun salvando la variedad de distinciones posibles entre la letra de “¿Y cómo es él?” y los textos de crónicas, en estas últimas, de manera similar a como ocurre en la canción, al menos esas cuatro preguntas resultan de valor para conocer la voz que las formula, para saber ¿quién?, entre todas las voces de las crónicas, habla regularmente en ellas de los desvíos y extravíos de su cotidianidad.

“Ese que habla en las crónicas”, “Nosotros, los otros”, “El intelectual en las crónicas”, y, “La paradoja verdad y poder”, son los títulos de las secciones que en lo sucesivo me permiten indagar y mostrar quién es el cronista. En la primera sección, como se verá, expongo varios ejemplos tomados de las crónicas relativos al sujeto

que en ellas habla; en la segunda, ofrezco nuevas muestras de ese sujeto pero en su relación con los otros habitantes de los mundos de las crónicas; en la tercera, describo las posibles relaciones entre quien dice en los textos y ciertas ideas acerca del intelectual; y, por último, en la cuarta parte, establezco las vinculaciones paradójales con el campo del saber que proponen las crónicas a partir de quién habla en ellas. Las discusiones planteadas por Michel Foucault, Susana Rotker, y Gilles Deleuze, acerca de las modalidades enunciativas en general, la identificación entre el nosotros y los otros en las crónicas latinoamericanas, y cierta especificidad del intelectual, hacen, con distintos pesos, de vías reflexivas a las secciones. Algunas disertaciones de Emmanuel Lévinas sobre el ser responsable acompañan el segmento final, mientras que las propuestas o lecturas de José Balza, Ana Teresa Torres y de otros autores, distintos a los últimos nombrados, hacen de probables estaciones o paradas argumentativas en la textura general de los segmentos sobre temas inherentes a las voces de las crónicas. La facultad para hablar o la obligación de callar, investigadas por Peter Burke en el contexto de las funciones del lenguaje, son un ejemplo de esos temas. Hay otros.

ESE QUE HABLA EN LAS CRÓNICAS

La simple ojeada inicial a los textos de crónicas deja al descubierto una voz que lejos de escabullirse, disimularse o pretender postergar su presentación ante el lector, más bien parece incitar a este último a reconocerla y distinguirla, desde muy temprano, entre las demás hablantes. Probemos, tomemos por caso la primera o la segunda crónica de los libros de Pablo Antillano, José Ignacio Cabrujas, Sergio Dahbar y José Roberto Duque, cuatro autores venezolanos de crónicas de finales del siglo XX, de nuestro corpus bibliográfico.

En “A tiempo” de Pablo Antillano, la primera de las crónicas de su libro *Fechorías y otras crónicas de bolsillo*, enseguida se muestran varias referencias de esa voz. Las palabras inaugurales de “A tiempo” son: “Los venezolanos somos de una impuntualidad neurótica. Precisa, puntillosa” (Antillano 9). Algo similar sucede con “Sexo, mentiras y video” de José Ignacio Cabrujas, texto de apertura de su libro *El país según Cabrujas*, que cuenta con un recuadro en donde puede oírse decir: “Prendiendo una vela en un entierro donde no tengo dolientes, me permito preguntar a [Pedro] Tabata si no es verdad o por el contrario, son extravíos de mi memoria, que contra Ciliberto e Ibáñez¹ se han dictado definitivos autos de detención” (Cabrujas 9). Por su parte, en la crónica “*Ezequiel Díaz Silva*. Periodismo a

¹ El narrador de esta crónica hace alusión directa a los nombres de ciertas personalidades del acontecer político venezolano de las últimas décadas del siglo XX. Pedro Tabata o Pedro Tábata Guzmán, Blanca Ibáñez y José Ángel Ciliberto fueron conocidos miembros del partido político venezolano –social demócrata– Acción Democrática, fundado en 1941. Mientras Tábata Guzmán fue notable por su actuación en el Congreso, Ibáñez y Ciliberto fueron notorios por estar asociados a actos de corrupción, particularmente durante el período presidencial (1984-1989) del dirigente adeco, el médico Jaime Lusinchi. En la entrada correspondiente al gobierno de este último, de la *Historia de Venezuela para nosotros* de la Fundación Polar, se refieren los episodios más escandalosos ligados a Ibáñez, Ciliberto, y al ex presidente Lusinchi. Allí se dice lo siguiente: “En enero de 1986 el papa Juan Pablo II visitó Venezuela. Fue la primera vez que el máximo representante de la Iglesia católica ponía pie en suelo venezolano. Aparte de la fiesta o alegría que este acontecimiento produjo, muchos televidentes pudieron percatarse de que el presidente Lusinchi recibía al Papa en el Aeropuerto de Maiquetía, acompañado de la primera dama doctora Gladys de Lusinchi, mientras lo esperaba en el Palacio de Gobierno, horas más tarde, acompañado de su secretaria privada, señora Blanca Ibáñez. Este detalle fue la comidilla de muchos círculos sociales y hubiera sido totalmente intrascendente de no constituir la primera evidencia pública de un problema que iría creciendo en tamaño y gravedad a lo largo de la gestión de gobierno del doctor Lusinchi. No era la primera vez que los venezolanos asistían a una dualidad en la vida privada de sus mandatarios, sin embargo lo inédito del caso fue el afán protagonístico de la secretaria, quien obtuvo a lo largo del período

punta de pistola” de Sergio Dahbar, segundo texto de su prima edición de *Sangre dioses, mudanzas*, hallamos las siguientes palabras en el preciso párrafo de arranque: “Corría septiembre y un calor húmedo por Caracas. Y yo andaba tras las huellas de Ezequiel *Moquillo* Díaz Silva, mito del reporterismo policial vernáculo [...] no tropecé con su ronca y áspera voz en la redacción de un periódico. Tuve que oírla en un horizonte menos obvio” (Dahbar 19). Por último, en “Un pequeño error” de José Roberto Duque, título que comienza su obra *Guerra nuestra. Crónicas del desamparo (1996-1999)*, si bien esa voz no se hace escuchar en una intervención abierta desde la posición explícita de la primera persona gramatical, semejante a las mostradas

una creciente injerencia en la acción de gobierno, y aún del partido. Este problema empañó la imagen del presidente, la majestad del cargo y fue el origen de algunos actos de represión y corrupción que caracterizaron la gestión de gobierno. [...]. En marzo de 1989 el diario *El Nacional* publicó una serie titulada: ‘La agenda secreta de RECADI’ donde daba los pormenores de los resultados de las investigaciones del Cuerpo Técnico de Policía Judicial (PTJ), la Contraloría General de la República y el Tribunal Superior de Salvaguarda del Patrimonio Público. Acción Democrática, en medio del bochorno reactivó su Tribunal de Ética y expulsó, junto con los otros implicados, a la ex secretaria presidencial de las filas del partido. Más tarde la justicia le dictó auto de detención, pero ella huyó del país para finalmente solicitar asilo político al gobierno de Costa Rica. El asilo le fue concedido y desde entonces se encuentra residiendo en ese país centroamericano. Por esta misma época tuvo lugar el divorcio del ahora ex presidente y su matrimonio con la ex secretaria la señora Blanca Ibáñez. En relación al caso de RECADI también se abrieron juicios contra 4 ministros del gobierno de Lusinchi. A mediados de 1989 se denunció la malversación de fondos de la partida secreta del Ministerio de Relaciones Interiores por parte del ex presidente Lusinchi y su ministro José Ángel Ciliberto, para la compra de un conjunto de jeeps que, lejos de destinarse a actividades vinculadas con la seguridad del Estado, sirvieron primero para la campaña interna en AD del precandidato Octavio Lepage, para luego ser utilizados en la campaña electoral de 1988 y quedando posteriormente en manos de algunos militantes de AD y allegados. Esta denuncia desembocó en agosto de 1993 en la decisión de la Corte Suprema de Justicia de encontrar méritos para enjuiciar al ex presidente y la aprobación en el Congreso del levantamiento de su inmunidad parlamentaria” (el texto, firmado con las iniciales MLM, puede verse en <http://www.fpolar.org.ve/nosotros/educacional/instituc/lusigob.html#excesos>).

en los ejemplos anteriores, en cambio sí se deja sentir como replicante y comentarista de lo narrado por ella misma. Las intervenciones de esa parlante son de las del tipo a las que solo faltaría añadirle una aclaratoria acerca de los participantes involucrados en el acto comunicativo de relatar esa crónica, entre los cuales se cuenta ella por supuesto, para despejar cualquier duda sobre su efectiva actuación como yo que dirige la narración sosteniendo, además, un “tú a tú” con quien la oye. Escuchemos la siguiente aparición de esa voz entre otras ofrecidas por “Un pequeño error”: “La noticia se esparce entre los miembros de la comisión policial [asegura quien narra]. Hay un intercambio de susurros y de señas. Están deliberando. El cerebro, manito, esa gente pone a funcionar el cerebro. Ellos son inteligentes. Toman una decisión” (Duque 15-6). Leamos esta otra aparición de quien cuenta en “Un pequeño error”: “Todo en regla, todo en orden para la entrega del cadáver [...] [advierde quien narra]. El funcionario de la morgue va a hacerlo, pero nada de eso, mi amor, tranquilízate: en el horizonte despunta una unidad del Grupo BAE,² y dos funcionarios bajan echando espuma por la boca” (Duque 17).

² BAE son las siglas de la Brigada de Acciones Especiales, un grupo policial adscrito al Cuerpo Técnico de Policía Judicial (CTPJ) de Venezuela, organismo institucionalizado en el año 1958 por el contralmirante Wolfgang Larrazábal, presidente provisional de la Junta de Gobierno que inaugura la época democrática del país. Cuarenta y un años más tarde, en 1999, el CTPJ pasó a ser el Cuerpo de Investigaciones Científicas, Penales y Criminalísticas (Cicpc) de Venezuela. En la sección “Reseña histórica”, la página electrónica de esta última institución señala que “El Cuerpo de Investigaciones Científicas, Penales y Criminalísticas es el organismo de investigación criminal contemporáneo, consecuencia del proyecto de Seguridad Ciudadana, llevado por el Ejecutivo Nacional. El Teniente Coronel Hugo Rafael Chávez Frías, al principio de su mandato presidencial, dentro del proceso de revolución democrática, participativa y protagónica; orientado en el principio de corresponsabilidad de los ciudadanos. Constituyéndose en una realidad el 16 de diciembre de 1999, con la promulgación de la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela” (<http://www.cicpc.gov.ve/templates/Reseña%20Histórica1.html>). En la sección “Misión, visión y valores” de la misma página

Algo parecido a lo exteriorizado en estos casos sucede en las crónicas de los libros de Earle Herrera, Nelson Hippolyte Ortega, Elisa Lerner y Milagros Socorro, los otros autores venezolanos de crónicas de finales del siglo XX tratados aquí. Una mirada inicial a esos textos, como a aquellos anteriores, deja de inmediato ante el lector curiosos ademanes, marcas y resonancias de una voz que habla del acontecer de las crónicas y, de manera simultánea e intencional, despierta interés sobre el hecho de ser la voz de alguien.

Ella o él llaman la atención sobre sí. A este respecto nos referíamos en la introducción al anunciar la pertinencia de las preguntas de la canción de José Luis Perales, “¿Y cómo es él?”. Nos faltó aclarar entonces que, en el caso de esa canción popular, las preguntas parecían estar diseñadas a imagen de la sorpresa, la alarma y el ansia de saber despertados en la voz protagónica por la sustracción de parte de su vida o todo, y por la superlativa obviedad de existir un autor de ese hecho, el ladrón, claro está, a quien todavía no ha identificado el desprevenido protagonista, víctima de una traición amorosa. En la lectura de las crónicas, en cambio, esas interrogantes nos llevan a otro lado, nos conducen a su emisor. ¿Cómo es él?, por ejemplo, deviene en una cuestión útil para entender cómo es quien enuncia las crónicas, para saber ¿quién habla? en esos textos. Incluso, si en lugar de vernos con un “él”, nos vemos en esas narraciones con su correlato de género femenino, allí tendríamos la oportunidad de preguntar ¿cómo es ella?

electrónica, se refiere que “El Cuerpo de Investigaciones Científicas, Penales y Criminalísticas es una institución que garantiza la eficiencia en la investigación del delito, mediante su determinación científica, asegurando el ejercicio de la acción penal que conduzca a una sana administración de justicia” (<http://www.cicpc.gov.ve/templates/mision1.html>). El “Grupo BAE”, nombre por el cual mejor se identifica en Venezuela a la Brigada de Acciones Especiales del antiguo CTPJ, pasó a formar parte del nuevo organismo fundado en 1999, el Cicpc, conservando su tradicional y popular nombre referido en la crónica de José Roberto Duque.

Nosotros (somos) los otros heridos por el poder público

Lo mismo sobreviene con las otras incógnitas facilitadas por la tonada: ¿en qué lugar?, ¿de dónde es?, y ¿a qué dedica el tiempo...?

Por lo pronto, abordaré en esta sección las tres cuestiones iniciales, desde la perspectiva asumida por Michel Foucault acerca de los modos de enunciar los discursos (*La arqueología* 82-90), y dejaré la cuarta y última de estas interrogantes, ¿a qué dedica el tiempo?, para más adelante. El punto de vista foucaultiano advierte que para encontrar la ley y el lugar particulares de donde provienen las diversas enunciaciones propias de un discurso (como caso particular, Michel Foucault se vale del discurso médico) es necesario describir: quién habla (82), de dónde saca su discurso ese sujeto (84), y qué posiciones le es posible ocupar a este con relación a los diversos objetos de su práctica discursiva (85).

1. ¿Cómo es él? o ¿quién habla?

Regresemos a los textos de Pablo Antillano, José Ignacio Cabrujas y José Roberto Duque, citados páginas atrás. A la pregunta ¿quién habla?, esos textos parecen responder: quien habla es un venezolano, un impuntual (Antillano, “A tiempo” 9); un entrometido, el que pone en duda, quien recuerda bien (Cabrujas, “Sexo, mentiras y videos” 9); un yo, un investigador, ese que busca en Caracas a un periodista de sucesos, quien va tras un mito, una voz (Dahbar, “*Ezequiel Díaz Silva*” 19); quien, conociendo la noticia acerca de un crimen, la ejecución realizada por unos policías, evalúa a sus actores al momento de narrarla; un intérprete, alguien, por otra parte, en quien es notable el uso de tratamientos de confianza hacia su interlocutor del tipo *manito*, *mi amor*, para expresarse (Duque, “Un pequeño error” 17). Como lo muestra esta relación, hecha apenas de unos trozos entresacados de solo cuatro crónicas, varios son los elementos o características ofrecidos por ese tipo de textos capaces de designar e indicar no

solo a quien habla en ellos, sino también de dónde parece provenir su discurso, y a cuál distancia se sitúa como sujeto hablante de sus objetos discursivos. Intentaré aislar, por lo pronto, nada más algunos elementos que me permiten describir quién habla en el sentido empleado por Michel Foucault cuando afirma, para el caso del habla del médico, que “La palabra médica no puede proceder de cualquiera; [por cuanto] su valor, su eficacia, sus mismos poderes terapéuticos, y de una manera general su existencia como palabra médica, no son disociables del personaje estatutariamente definido que tiene el derecho de articularla, reivindicando para ella el poder de conjurar el dolor y la muerte” (*La arqueología* 83).

En ese sentido, de saber cuál es el ordenamiento o el estatuto capaz de definir a quién habla, debemos aceptar de antemano a una sola voz, entre todas las convenidas, como sujeto diferenciado y no intercambiable del discurso de las crónicas. Sin ir más lejos, esa voz es la del narrador. Las otras voces convocadas pertenecen a los personajes. Y cuando digo narrador indico una función, la de contar, la de narrar. No me refiero a un individuo en particular, alguien con nombre y apellido, Carlos Sandoval por ejemplo. Pero sí indico un rol o si se quiere un conjunto de tareas asociadas a la participación en las crónicas de una variedad de ente textual. En los ejemplos anteriores, ese narrador es quien relata e informa cómo es la impuntualidad del venezolano (Cf. Antillano, “A tiempo”); es quien cuenta acerca de la relación entre las evidencias y los hechos por ellas referidos, al momento de recepción de aquellas (Cf. Cabrujas, “Sexo, mentiras y videos”); es también la voz que nos permite conocer sobre Ezequiel Díaz Silva, un periodista venezolano de sucesos (Cf. Dahbar, “Ezequiel Díaz Silva”); y quien anuda los acontecimientos a sus actores (Cf. Duque, “Un pequeño error”). Grosso modo, eso sería todo con respecto a qué cuenta el narrador. El comienzo de “Sexo, mentiras y videos”, sin embargo, nos da una muestra fehaciente sobre

Nosotros (somos) los otros heridos por el poder público

la manera de actuar de quien tiene el derecho a emplear el discurso narrativo en las crónicas, de quien ejerce el poder de hablar sobre los objetos de esos textos.

La crónica “Sexo, mentiras y videos” se inicia como sigue:

Cuando Marco Aurelio Manzano levantó el auricular en la cocina de su apartamento, con la intención de hacer una llamada a su prima Enriqueta, fue esto lo que oyó:

—A la misma hora y como siempre, cuchi.

—Llévate las que tienen faraladito.

—Es que las puse a remojar.

—No importa. Sácalas.

—¿Qué número dijiste?

—406.

—Espérame. (Cabrujas, “Sexo, mentiras y videos” 7)

La crónica continúa de esta manera:

En el primer momento, Marco Aurelio se sintió un intruso, un verdadero “ecouter” accidental. Por culpa de la promiscuidad habitual de la Cantv³ había sorprendido un diálogo de alientitos, una intimidación sinvergüenza y descarada.

A punto estaba de sonrojarse, cuando sintió un extraño temblor en su estómago acompañado de cierto zumbido en las orejas, preludio típico de lo que científicamente se conoce como “alertas del cerebelo”.

³ Cantv son las siglas de la Compañía Anónima Nacional de Teléfonos de Venezuela, la principal empresa de telecomunicaciones del país durante el siglo XX. Según se informa en la sección de historia (“Somos Cantv; La Corporación; Historia”) de su página electrónica, la Cantv fue fundada en 1930 por capital privado, luego experimentó una etapa de nacionalización entre 1950 y 1973, y para 1991, precisamente el mismo año de publicación de “Sexo, mentiras y videos”, el 40% de sus acciones pasó nuevamente a manos privadas (<http://www.cantv>).

—¡Carajo... era Amelita! —murmuró inquieto, después de evocar, vaya usted a saber por qué, la voz de Robert Mitchum, en esa película donde Robert Mitchum se la pasa diciendo: ¡Abajo periscopio! [sic] ¡abajo periscopio!

Y es que Amelita Castro de Manzano, era nada menos que su esposa. (La de Manzano. No la de Robert Mitchum). (Ibidem)

El relato de esta historia, acaecida entre Marco Aurelio Manzano y su esposa Amelita, de voz de alguien no involucrado directamente en la fábula, según vemos ni siquiera de testigo, demuestra la existencia del narrador como el ente propiamente habilitado para hablar en la crónica. La suya se hace la voz efectiva para contar lo sucedido y trascender, en ese mismo acto, los límites espaciales y temporales naturales al suceso contado. Incluso, imaginándolo entre los agentes de ese acontecimiento, a modo de un tercero no representado o personificado que, pongamos por caso, se ha enterado de todo el asunto entre los Manzano con relativa posterioridad, allí esa voz de narrador seguiría siendo la voz del único ente de “Sexo, mentiras y videos” capacitado para contar la historia a los lectores. Y de hecho es él quien se toma la tarea de narrarla, ningún otro lo hace de comienzo a fin de texto. Las demás intervenciones verbales, las consustancia-

com.ve/seccion.asp?pid=1&sid=158). La referencia que hace el narrador de la crónica a la promiscuidad de la Cantv está fundamentada en el hecho, muy común para finales de los años 80 e inicio de los 90, relativo a que las líneas telefónicas administradas por esa empresa se ligaban y sus comunicaciones interferían unas con otras, al punto de resultar muy habitual para los venezolanos de esos días la posibilidad de escuchar las conversaciones ajenas por los auriculares propios. Todo ello sucedía, por supuesto, debido a las deficiencias tecnológicas presentadas por la empresa antes de su privatización. Como nota curiosa cabe señalar que en el año 2007, dieciséis años después de aquel 1991, la conducción de la Cantv fue a parar, nuevamente, a manos del Estado venezolano, esta vez como parte de las obras emprendidas por el Gobierno de Venezuela.

les a la historia, son introducidas por él a través de los diálogos de Marco Aurelio, Amelita y del resto de los personajes; los detalles accidentales de tiempo y espacio igualmente son indicados por esa voz; y hasta los padecimientos y evocaciones de los personajes tienen su lugar en el relato gracias a la comunicación del narrador. Sin este último no habría enunciación de la crónica, no habría texto a leer.⁴

Todo ello hace pensar que el reconocimiento de la voz narrativa por parte de los lectores de la crónica deriva, precisamente, de la competencia asociada a aquella para valerse de la palabra como medio de representación de los acontecimientos, en el sentido creativo de la mimesis aristotélica; yo diría para valerse de la palabra como *escritura que informa porque entera de los sucesos y les da forma sustancial*. Cualquier acogida o recepción extratextual dispensada a la palabra narrativa de esa voz para quien contar es informar, proviene de su ligadura o identificación con un sujeto hábil para dos fenómenos vitales en “Sexo, mentiras y video”, lo mismo que en las demás crónicas: dejar conocer al lector las intervenciones verbales de los personajes y permitirle su comprensión de los sucesos no verbales. El guión largo previo a los parlamentos, cuando se trata de incorporar al relato citas en modo directo o literales de aquellos últimos, es una muestra de esa habilidad narrativa acorde con el primer sentido de saber qué oyen decir o qué dicen, los personajes. Por otro lado, referir en donde estaba Marco Aurelio Manzano cuando escuchó la conversación telefónica entre su mujer y el “cuchi”, o explicar las razones que lo llevaron a levantar el auricular del teléfono, son dos formas de incorporar los acontecimientos no verbales a la narración. Siguiendo el mismo orden de ideas, de aquí y de unas líneas atrás,

⁴ La presencia de este narrador con las características señaladas contribuye, por cierto, a hacer indistinguible la crónica de los textos narrativos de ficción.

podríamos deducir, entonces, que la autoridad del narrador de crónicas se asienta de forma evidente en un régimen de locución con características propias. Tres aspectos y una consideración, al menos hasta el momento, parecen caracterizarlo. El grado de participación en la enunciación sería uno de esos elementos; su decir o cómo cuenta, y lo dicho por él o qué cuenta, serían los otros dos dispositivos. La independencia respetada por los tres aspectos en lo tocante a si el narrador toma parte de la historia narrada, como un personaje o no de la misma, sería la consideración característica de la voz del cronista.

En “*Ezequiel Díaz Silva. Periodismo a punta de pistola*” de Sergio Dahbar, por ejemplo, quien narra participa del acontecer como uno de los personajes y, sin embargo, el estatus de sujeto diferenciado y no intercambiable del discurso de la crónica, desde el punto de vista de quien habla en ella, recae o se conserva en este personaje debido a su ostensible trabajo de narrador del relato. Así se dejar ver al inicio del texto, cuando emplea la relación de su propia experiencia a modo de preámbulo para hablar de quien inspira su reseña:

Corría septiembre y un calor húmedo por Caracas. Y yo andaba tras las huellas de Ezequiel *Moquillo* Díaz Silva, [...]. Como ya lo auguraba su luminosa predestinación para conocer destinos insólitos, no tropecé con su ronca voz en la redacción de un periódico. Tuve que oírla en un horizonte menos obvio: una amarga esquina del policlínico Los Teques, en donde había ingresado el día anterior con una hemorragia interna.

Entré en una sala pequeña, donde cabían seis camillas apretadas. Recibí una inesperada visión: no estaba en Venezuela. Tampoco en la Tierra. El dolor se había concentrado en ese preciso rincón de Los Teques, donde un hombre repetía obsesivamente que los brazos y las piernas se le dormían, que se estaba yendo; [...].

Nosotros (somos) los otros heridos por el poder público

En el centro de la sala, Ezequiel Díaz Silva ocultaba sombríamente el espanto con una manta, inmóvil ante los estertores de sus compañeros de ruta. Al verme, estalló como un resorte, olvidando que el brazo derecho estaba conectado a la vida a través de un frasco de suero. Su voz de gallo ronco se posó inconfundible, nerviosa, sobre los otros miembros del arca. (19)

Ahora bien, una referencia sobre la cual no he sido clara hasta el momento y es clave, sin lugar a dudas, para la comprensión del narrador como sujeto de las crónicas, procede de la pregunta ¿quién habla? Con esta interrogante me refiero a quién puede emplear la palabra en aquellos textos frente a quién, por el contrario, no obtiene acreditación para hablar en ellos, al menos en el rol de locutor. El verbo *hablar* en esa pregunta equivale a la acción de narrar, única pronunciación, clara y precisa, constante en los textos. Y es que, si bien los personajes y el narrador son los dos tipos de entes textuales que asumen la vocería en las crónicas, solo resulta regular la verbalización del narrador, no así el hablar de los personajes. Hay crónicas en donde estos últimos no pronuncian palabra alguna, pero es extraño el caso de una crónica sin una voz que relate algo.

Un caso interesante para tratar este asunto, debido a una situación de enunciación que, de atenerse al género evocado por su enunciado, le hace lucir distinta al resto de las crónicas, lo representa “Diario de un rectificador” de José Ignacio Cabrujas. Ese texto exhibe las anotaciones que un personaje ha realizado en su diario, trece entradas o días en total son fechados, partiendo del “5-2-92” y culminando con el día “12-3-92” (119-122). Las anotaciones día a día siguen un patrón regular semejante al siguiente:

6-2-92 (noche)

Querido diario:

En efecto, parece que he cometido algunos errores, porque

así me lo dijo el doctor Velásquez, hoy en la mañana. Se me quedó mirando un largo rato, y me soltó en la cara: Pérez, usted está cometiendo muchos errores. Yo le contesté: Velásquez, es verdad. La semana pasada, comí demasiada carne y el nivel de úrea [sic] me debe haber crecido un poquito. Velásquez me aclaró que él no se estaba refiriendo a ese tipo de errores y yo le pregunté: ¿Será que no me estoy cepillando bien los dientes? Y él me respondió que tampoco era ése el problema. [...]. Velásquez sacó un papelito y me dijo que yo estaba cometiendo errores de otro tipo y que me fijara bien. Bueno. Todo cabe. Voy a fijarme bien. (219)

En la crónica de la cita anterior, uno de los personajes no solo registra sus intimidades y tribulaciones a manera de diario, sino que también las cuenta. Narra con su puño y letra la crónica de la rectificación de sus errores como gobernante. Independientemente de si el texto reproduce en algunos momentos las palabras de Pérez, Velásquez y otros personajes, gracias a la mediación escritural del primero, la relación histórica de esas conversaciones y de lo que ha ido sucediendo día a día al personaje principal se ha hecho posible en un mismo enunciado, y tiene un destinatario o interlocutor prefigurado. Los acontecimientos son *contados* por el mismo Pérez, a su diario. Día por día cada asiento se inicia en ese texto, a continuación de la fecha, con frases de la clase: “Querido diario:”, “Estimado diario:”, “Adorado diario:” (Cabrujas 219-222). Luego de esas frases, Pérez le narra a ese destinatario, a ese narratario de papel llamado *diario*. Pérez protagonista es quien habla real y verdaderamente en la crónica: más acá de cualquier plática suya o de los demás personajes, más acá también de sus tribulaciones, su habla es de quien anuda y sujeta la narración.

A la pregunta general y extensible a cualquier enunciado, ¿quién habla? (Foucault, *La arqueología* 82), en nuestro caso, habría que responder: *habla el narrador*; ese solo sujeto es quien tiene el derecho a enunciar el lenguaje común a los textos llamados *crónicas*. Lleven estas por título “Diario de un rectificador” o cualesquiera de los otros nombres de la lista mostrada hasta este momento, en todas ellas, solo su narrador o locutor es quien regularmente habla. Ahora bien, si la función del locutor es narrar los enunciados de las crónicas; y si el producto final de su ejercicio es la narración completa de esos enunciados, es decir, la presentación de las crónicas como textura acabada, ya enunciada del todo; entonces, no queda otra alternativa sino admitir que el oficio de ese narrador es, con certeza, de hacedor de crónicas. Y hay que llamarle con toda propiedad *cronista*. Da lo mismo si su acción de narrar es la de quien escribe el texto, como en “Diario de un rectificador” (Cabrujas 119-122); la correspondiente a quien lo transcribe, como se deja notar en “*Ezequiel Díaz Silva. Periodismo a punta de pistola*” (Dahbar 19-24); o si se trata de enunciar la crónica como si los acontecimientos se contaran por sí mismos, carentes de alusión a su escritura, conforme luce la enunciación en ciertos momentos de “Sexo, mentiras y videos” (Cabrujas 7-15). Cronista es el sujeto que tiene por labor narrar/escribir/transcribir/inscribir la crónica en el mundo posible figurado por esta última, y, en virtud de ello, comúnmente, se le asocia con el nombre de su autor real; cronista también es el autor de la crónica, su abajo firmante: Pablo Antillano, José Ignacio Cabrujas, Sergio Dahbar o José Roberto Duque, por ejemplo.

Estrechamente unidas a aquella interrogación de Foucault, relativa a quién tiene el privilegio de hablar en cada práctica discursiva, existen tres cosas que ahora me gustaría dejar por sentado acerca de la relación entre los enunciados de las crónicas y su sujeto, pero solo dos de ellas ya lucen ciertas: i) el titular del lenguaje de las crónicas es el cronista

(narrador y/o abajo firmante); ii) de ellas, de las crónicas, obtienen los narradores y los abajo firmantes su singularidad, y sus prestigios de cronistas, o de escritores de crónicas, fictivos, pero también reales. La tercera cosa que me gustaría dar por hecho es que, iii) cada uno de esos enunciados, por su parte, sin necesidad de ser examinado por los lectores, recibe, gracias a su correspondiente narrador y abajo firmante, el reconocimiento indubitable de su existencia textual conforme al concepto de crónica al uso de quienes la leen. Lo mismo si ese signatario de los textos tiene por nombre Earle Herrera, Nelson Hippolyte Ortega o Elisa Lerner, la crónica debiera recibir del narrador su presunción genérica de lenguaje verídico (porque dice la verdad o porque la incluye), pero también su presunción de lenguaje legítimo de práctica discursiva singular.

“Crónica y cultura urbana: Caracas, la última década”, artículo de Susana Rotker publicado en 1993 por la revista venezolana de investigaciones literarias *Estudios*, me permite convenir justamente que la crónica (al menos la escrita por los autores venezolanos nombrados en el artículo de Rotker: Sergio Dahbar, Nelson Hippolyte Ortega, Ben Amí Fihman y Elisa Lerner), sin ser necesariamente sometida a verificación textual previa por parte de ninguna instancia, en efecto, sí ha recibido y recibe el reconocimiento público de su distinción genérica, de su cualidad de lenguaje de crónica, gracias a la actuación de quien tiene la titularidad para narrarla (narrador y/o abajo firmante). Rotker afirma, al hablar del espacio del periódico en donde se presentó la crónica venezolana de los años 80 (en particular, cita el suplemento dominical “Feriado” del diario *El Nacional*) (124), que al menos un número de autores de esa crónica procuraron legitimarla. Es decir, hicieron diligencias para su legal reconocimiento y consiguieron publicarla fuera del espacio del periódico. Ambas acciones, tanto “hacer diligencias” como “conseguir”, podrían ser los sentidos de la palabra *procurar* cuando la autora advierte que si bien esa crónica

de los 80 “tuvo más exponentes, los más destacados fueron cuatro: Sergio Dahbar, Nelson Hippolyte Ortega, Ben Amí Fihman y Elisa Lerner, los dos primeros surgidos del periodismo, los dos últimos de la literatura; los cuatro procuraron ‘legitimar’ esos textos [...] recopilándolos en libros” (“Crónica y cultura” 124-5). Y si se trata de legitimar las crónicas al publicarlas reunidas en libros, otros autores, además de los propuestos por Rotker, también hicieron lo mismo que estos, basta ver los demás nombres de nuestra lista: Pablo Antillano, José Ignacio Cabrujas, José Roberto Duque, Ben Amí Fihman, Earle Herrera y Milagros Socorro. Se podrían sumar más autores.

Hablar en la crónica, entonces, es privilegio del narrador, del cronista. Y si bien esta declaración es satisfactoria para responder ¿quién habla? (¿quién es el titular de la crónica?, ¿quién obtiene de ella la singularidad y el prestigio como sujeto?, y ¿quien en reciprocidad le ofrece a la crónica reconocimiento de lenguaje a su vez singular?), todavía existen otras situaciones inquietantes sin precisar en cuanto a la voz y la actuación de ese cronista. Por ejemplo: ¿que característica(s) permite(n) distinguir al narrador de crónicas de otros narradores de relatos?, y, ¿de llegar a ser personaje de las crónicas, qué cualidad(es) hace(n) posible diferenciar a ese elemento del resto de los seres a quienes les suceden cosas en el mundo de aquellas? Pues bien, cuando se observa al cronista en relación con otros entes de su misma naturaleza textual, de acuerdo con su facultad de hablar o de actuar, efectivamente se hacen visibles nuevas distinciones funcionales suyas. Una de esas distinciones resulta clara al compararlo con otros locutores⁵ no cronistas, en el espectro

⁵ Llamo locutor de la crónica a ese “alguien que supuestamente pronuncia las palabras que la componen” (Ducrot, *El decir y lo dicho* 156), al supuesto emisor y codificador de la crónica, alguien a quien a menudo, pero no siempre, se le puede identificar con el autor real, ‘con la persona que produce efectivamente’ (156) la crónica. Por supuesto que en ningún caso empleo el término *locutor* –como tampoco el de narrador– para referirme a la persona que habla en las estaciones radiotelefónicas, sino más bien para aludir al sujeto hablante cuya enunciación es descrita o comentada por la crónica.

general de las voces narrativas del relato escrito. El otro elemento se presenta al ubicar al cronista en el conjunto de entes sociales del mundo construido por las crónicas, en el mismo espacio de reunión e intercambio de los personajes de su relato. Empecemos por las características asociadas a su específico rol de narrador.

El elemento distintivo más relevante del cronista o tal vez el único, con respecto a los narradores de otros enunciados diferentes a las crónicas *sensu lato*, es su insistencia en mostrar vínculos de identidad con el relato escrito: al llamar la atención respecto a su trabajo narrativo, o, bien, al hacer notar su grado de afinidad con la historia narrada. En “La nula importancia de llamarse Josefina” de José Roberto Duque, si bien el relato se inicia a partir de la tentativa objetividad de la tercera persona gramatical, enseguida el cronista deja inscritas sus huellas de sujeto de la enunciación gracias al uso explícito de los otros dos pronombres personales (plural), y también con el abierto establecimiento de un límite de competencias entre él, como narrador, y los lectores, como destinatarios a quienes, incluso, llega a indicarles que completen –vía imaginación– trozos del relato. Luego de esas expresiones claras y determinadas de *llamar la atención respecto a su trabajo narrativo*, el narrador también *hace notar su grado de afinidad con la historia* narrada al ofrecer una valoración del argumento.

El primer párrafo de “La nula importancia de llamarse Josefina” dice lo siguiente:

Josefina Emilia Kurbage de Kassabji, de 29 años de edad, acudió con su esposo, Georges Kassabji, al encuentro decisivo con su médico: ya el ser que tenía en el vientre había cumplido sus 39 semanas de gestación y la pareja había puesto todo en orden para recibir a quien iba a ser su primera hija. El médico encargado de

traer al mundo a la criatura fue el doctor Enoch Morón, todo un veterano que presta sus servicios como obstetra en la clínica La California, de la cual además es su director. El anesthesiólogo, otro caballero curtido en las lides de su especialidad, fue el doctor Jesús Berríos. El resto de la escena ustedes se la imaginan: una familia tensa y feliz, una Emilia nerviosa pero muy optimista y un equipo médico que si fuera de beisbol ya estaría celebrando el triunfo en la serie mundial. Algún día teníamos que reseñar un acontecimiento feliz en esta página, no faltaba más. Aunque éste apenas tenga una extensión de un párrafo. (21. El subrayado es mío)

La expresión “El resto de la escena ustedes se la imaginan” y las últimas líneas del párrafo a partir de “Algún día teníamos que reseñar” concentran los dos gestos –señalados hace un momento– distintivos del cronista en cuanto a resaltar su ipseidad de ser que narra con conciencia de ese ejercicio. En otras palabras, tomando en cuenta su relación tanto con el discurso como con la historia, con el decir y con lo dicho, los dos aspectos inmanentes a cualquier relato concernientes a de qué manera y de qué cosa se narra en sus líneas. “El resto de la escena ustedes se la imaginan” si bien se puede percibir como una invitación abierta del todo al lector para que contribuya a construir la crónica, más bien parece traducir un *Yo cuento, ustedes escuchen y completen según les digo*; porque, a continuación de los dos puntos finales de aquella frase, el narrador precisa a sus varios interlocutores el resto de la escena a representar en lugar de dejarles la posibilidad de figurarla libremente sin necesidad de nuevos datos. Él puntualiza lo siguiente a imaginar: “una familia tensa y feliz, una Emilia nerviosa pero muy optimista y un equipo médico que si fuera de beisbol ya estaría celebrando el triunfo en la serie mundial”. Por su parte, la intervención de final de párrafo, “Algún día teníamos que reseñar un acontecimiento feliz en esta página”, no solo resulta coherente con el

tono fundado en el principio de autoridad del narrador en cuanto a ser él quien conduce su relato, también le permite a ese sujeto añadir una valoración sobre su práctica de escribir lo mismo que sobre la historia contada al completar la intervención anterior con las frases: “no faltaba más. Aunque éste [se refiere al acontecimiento feliz] apenas tenga una extensión de un párrafo”.

Las crónicas de José Roberto Duque son, en general, la mejor muestra de cómo el narrador llama la atención sobre sí mismo, porque en esos textos es una constante escuchar paráfrasis suyas de la clase *yo sé cómo contarles esta historia, yo sé de qué trata, y qué tanto tiene que ver con ustedes, y conmigo, o del tipo yo les digo la parte de la historia que sigue*. Al narrar “Quieto, Terminator” se le escucha lo siguiente respecto al caso compuesto por las excesivas y terribles actuaciones de Florencio Escalona, personaje central de la crónica quien, pese a su prontuario criminal, es excepcionalmente ascendido a Sargento Mayor de la Policía Metropolitana (PM) cuando tuvo los 28 años de edad:

Última relación, antes de entrar en otra dimensión del mismo caso: el 6 de enero de 1995, durante otro operativo policial en Los Anaucos, Florencio Escalona y otros agentes sacaron de sus residencias a tres jóvenes y les dispararon a quemarropa. El cuento dio todas las vueltas que ustedes saben: fue presentado a la prensa como un enfrentamiento pero más tarde la PTJ [Policía Técnica Judicial] precisó que se trataba de un ajusticiamiento. También en esa oportunidad fue detenido [Florencio] y dejado en libertad en pocos meses. (29-30)

La crónica termina de esta forma:

Tras el intercambio de bravuconadas que ya nos imaginamos –policía contra policía; vaya pelea, hermanos– se inició una

Nosotros (somos) los otros heridos por el poder público

batalla a plomo entre los de la PTJ y el Terminator [quien pertenece a la PM]. Hubo unas llamadas, una verificación de identidades, una reunión de emergencia entre los jefes de ambas instituciones y al final de la tarde ya Escalona estaba nuevamente retenido.

Ya se verá hasta cuando. (31. El subrayado es mío aquí y también en la cita anterior)

“Chiquilo, el mártir” y “Después de Sigala”, los dos textos a continuación de “Quieto, Terminator”, entre otras crónicas más del libro de José Roberto Duque: *Guerra nuestra. Crónicas del desamparo (1996-1999)*, brindan más ejemplos acerca de cómo llama la atención el cronista sobre sí mismo a propósito de ser narrador. La siguiente cita de “Chiquilo, el mártir” me resulta tan elocuente en ese último sentido que no necesito subrayar ninguna de sus palabras para decir cuáles son las huellas de su narrador. Unas líneas después de especificar la característica tranquilidad del poblado en donde fue muerto de seis impactos de balas *Chiquilo*, como “los suyos” llamaban al personaje Pablo Ramón Martínez, el narrador agrega:

Era presidente de una asociación llamada La Esperanza, formada por los vecinos de la zona, y disculpen la abundancia de detalles, pero en este caso es preciso armar con exactitud el retrato del señor Pablo Ramón Martínez. De todas formas, si no le parece interesante el relato, intente leer el escrito de Max Heines⁶ y verá que a la cuarta línea ya estará hartos y se verá obligado a regresar a esta página. No hay escapatoria. (34-5)

⁶ Los escritos de Max Heines son textos escalofriantes sobre crímenes internacionales difundidos semanalmente en la sección “Crímenes” de la revista *Estampas*, del diario venezolano *El Universal*. El mismo José Roberto Duque –a propósito de

La otra crónica titulada “Después de Sigala” comienza de esta manera:

El joven de la película [el cronista se refiere irónicamente al personaje protagonista del relato, un joven de 22 años de edad] trataba de hacerse el indiferente de vez en cuando [a las miradas de una chica], pero la muchacha, cuentan, estaba más buena que la maña de pasarle la lengua al plato después de comerse un pollo al horno con puré, y ante semejante hembra uno no puede hacerse el duro por más de diez minutos, por mucho que la vida le haya endurecido los nervios.

De modo que el chamo –no lo olviden: 22 años es justo la edad en la que uno anda por la calle apuntándole a cuanta fiera se asome por esos montes de Venus y de Júpiter– se dejó de estupideces, sacó a la niña a bailar y en pocos segundos quedó sellado el romance [...]. (39. El subrayado es mío)

La lista de llamados de atención de parte del cronista sobre su manera específica de narrar o sus valoraciones acerca de la historia narrada son abundantes también en el caso de las crónicas de José Ignacio Cabrujas. Un autor a quien se conoció y se recuerda vivamente en Venezuela no solo por sus piezas dramáticas y telenovelas, sino

cuya crónica, titulada “Chiquilo, el mártir“, surge esta nota a pie de página– también habla de los escritos de Max Heines en la introducción a *Guerra nuestra*. Dice esto: “Aparte de los horóscopos y las páginas deportivas, las secciones de sucesos son las más leídas, analizadas y escudriñadas de todos los diarios. Y no es cuestión de *target*. Está tristemente equivocado, y tal vez esté escondiendo su verdadero parecer, quien opina que sólo los presos, los desempleados, los marginales [...] sienten algún morbo al devorar páginas de crímenes pasionales, voladuras de sesos y enfrentamientos con saldo de seis o siete cadáveres. Pocas publicaciones periódicas en el país cuentan con un *target* tan alto como la revista *Estampas*, la dominical de *El Universal*, y la sección más leída de esa revista es *Los crímenes más sonados*, de Max Heines” (5-6).

también por sus crónicas que tienen un agudo carácter evaluativo y de teoría de los valores en torno al acontecer narrado. Con mayor o menor intensidad y frecuencia, las marcas y gestos concernientes a cómo narra y también las opiniones que le merecen las narraciones a su cronista son una a una, o bien las dos juntas, comunes a todos los textos de crónicas periodístico-literarias venezolanas. Esa sería una de las distinciones propias de su sujeto cuando se le observa en el estricto rol de narrador, de locutor de las crónicas.

La naturaleza textual del cronista, sin embargo, no está circunscrita a su facultad de enunciar el relato, esa voz no se atiene a ser solo y exclusivamente el narrador singular que acabamos de ver con sus incontestables ademanes de elemento fundamental en la composición narrativa, de *voz cantante*. También tiene la facultad de relacionarse con los personajes de sus fábulas, y de experimentar los acontecimientos como alguien a quien le suceden cosas en el mundo de las crónicas. Cualquiera de nosotros los lectores incluso pudiera pensar esa experiencia de los acontecimientos, vivida por el cronista, como regularmente igual a la de uno más del lote de personajes de las crónicas. No obstante, su vivencia no es exactamente la misma de esos otros seres ni pretende serlo. En el horizonte de los acontecimientos narrados, el cronista pasa a ser en muchos casos el personaje indispensable porque tiende a elevar su voz sobre el resto gracias a su poder para reunir y administrar las demás voces, y las propias modulaciones. Pero, sobre todo, por su habilidad para trascender cualquier estadaía suya en los mundos de las crónicas gracias a tener también el poder para hablar en ellos y fuera de ellos con conocimiento de la historia relatada. En cierto sentido, el sujeto de las crónicas periodístico-literarias venezolanas, a imagen de los cronistas de Indias, trae al mundo efectivo noticias de aquellos universos posibles de sus relatos. Él tiene el conocimiento de la historia, porque es su experiencia de vida inmediata y/o el resultado de sus indagaciones, y

también tiene la voz para contar esa historia. Un tanto por esa doble o triple condición que lo lleva a ser de alguna manera objeto y sujeto a la vez del discurso, yo decía líneas atrás, al citar la crónica de los esposos Amelita y Marco Aurelio Manzano titulada “Sexo, mentiras y videos”, de José Ignacio Cabrujas, que *la voz del cronista se hacía la voz efectiva para contar lo sucedido y trascender, en ese mismo acto, los límites espaciales y temporales naturales al suceso contado*. Ahora quiero agregar una cosa respecto a la identidad de esa voz.

Mientras los cronistas de Indias pudieron en su tiempo fungir como relatores de una realidad y acontecimientos desconocidos por inéditos, el sujeto de las crónicas periodístico-literarias en general funge sin nombramiento previo como relator de un estado de cosas conocido pero ignorado en el sentido de pasados por alto, tanto en el mundo de las crónicas como en el mundo de páginas afuera. Frente a esa realidad, de amplio efecto sobre los habitantes de las crónicas, deliberadamente poco o nada se consigue de parte de los personajes con poder para repararla; y, de modo taxativo, poco o nada se logra cuando quienes la padecen buscan cambiarla a mejor. En ambos términos, el cronista trasciende los límites textuales de los personajes. Él, a diferencia del resto de los seres de sus narraciones circunscritos a estar en cualquiera de los territorios del poco o nada hacer para beneficio de una amplia mayoría frente a los intereses de ciertas individualidades, tiene la experiencia de alcanzar un cambio de cosas al ser voz que revela y denuncia los acontecimientos del mundo relatado. “Radio Nacional”, una sección de la crónica de José Ignacio Cabrujas titulada “El día que Pedro Zoppi estuvo a punto de reconocer a alguien”, es un ejemplo. De voz del cronista, “Radio Nacional” comienza por decir algo destinado a mantenerse en silencio entre sus personajes:

En tiempos de Lusinchi, la Radio Nacional de Venezuela, [sic] comenzó a transmitir en FM Stereo, muy a la manera del

Nosotros (somos) los otros heridos por el poder público

Estado venezolano, es decir, de a poquito y clandestino para que no se note mucho. Nunca entendí la razón, pero lo cierto del caso es que por una extraña estrategia, los radioescuchas debíamos quedarnos calladitos la boca y fingir que eso no estaba sucediendo. Si por casualidad nos encontrábamos con algunos de los productores de la emisora, como me sucedió hace años en la Librería Suma, y decíamos en alta voz: ¡Caramba, qué bueno que por fin están saliendo en FM!, la respuesta venía envuelta en un tono de vendedor de preservativos: ¡Cuidado! ¡Que no te oigan, porque estamos saliendo guilladitos! (36-7. El subrayado es mío)

El cronista de la cita hace visible una norma vigente en los tiempos de la presidencia de Lusinchi (ver nota 1) tocante a “quedarse calladitos la boca y fingir” la inexistencia de la estación de radio del Estado, pero también declara ante el lector el estado irregular de un conjunto de circunstancias relativas a la privación de medios radioeléctricos de calidad que sufre la comunidad nacional de la crónica. Una de esas circunstancias es la falta de recursos destinados por parte del Estado a satisfacer a los radioescuchas (lo mismo que a los televidentes, según se mostrará más avanzada la crónica), y otra de esas circunstancias es la impotencia ciudadana experimentada por los seres del relato frente a la ausencia de respuestas de los funcionarios públicos encargados de ofrecerlas.

La cita anterior, tomada de “Radio Nacional” de José Ignacio Cabrujas, es un ejemplo de la facultad del cronista para revelar y denunciar acontecimientos de su relato, y, asimismo, es una muestra manifiesta de su posibilidad para hablar, dentro y fuera del mundo de la crónica, sin las restricciones y los riegos que dejan prácticamente en silencio a los otros personajes. Las palabras del productor de la emisora nacional –con quien se encuentra el cronista en la Librería

Suma— dejan ver esa diferencia de habla con toda la alarma del caso. Aquel “¡Cuidado! ¡Que no te oigan, porque estamos saliendo guilladitos!”, en respuesta al “¡Caramba, qué bueno que por fin están saliendo en FM!” expresado en “en alta voz” por el cronista, enseña cuáles de los personajes guardan silencio o deben hablar en voz baja en esta crónica y sobre cuál materia; y quién, por el contrario, ejercita su libertad para hablar de ese mismo asunto a viva voz. Peter Burke aseguraría que hablar y callar en este caso no dependen del género femenino o masculino de los involucrados, tampoco de su edad ni nacionalidad, de un modelo de jerarquía laboral o de una supeditación entre el súbdito y su soberano, entre el gobernado y el gobernante representativos, en cambio, de otras sociedades.⁷ Hablar y callar más bien parecen obedecer en la crónica a otro tipo de sujeción ligada a quién de sus personajes tiene oportunidad de escribirla para ser leída, cuál de ellos podrá relatarla a una audiencia sin los riesgos impuestos al conjunto general de la sociedad del texto; y por bondad de cuál tipo de salvoconducto podría alcanzarse tal objetivo.

El uso de una suerte de aura protectora inmanente a un hablante público, de la calidad de alguien que escribe con gran número

⁷ Peter Burke señala que el silencio, por ejemplo, se ha considerado en Occidente un atributo femenino al menos desde la antigua Grecia. Y hace mención del caso de los cortesanos romanos quienes al parecer “se burlaban de las señoras de la ciudad por ser, ‘tan silenciosas como piedras’” (*Hablar y callar* 162). El silencio esperado ha sido de obligatoria instrucción para ciertos grupos femeninos muy específicos, como las monjas; y también para los niños y jóvenes en general. Burke refiere varios modelos de ese mandato entre ellos los siguientes originados por Caxton y Erasmo antes del siglo XVII: “William Caxton en su *Libro de urbanidad*, aparentemente destinado a jóvenes de la clase alta, les dice que ‘deben estarse quietos en sus aposentos y silenciosos en el salón’” (Burke, *Hablar y callar* 164); y Erasmo de Róterdam en su libro sobre la enseñanza de los niños “declaraba que ‘un muchacho cuando está sentado junto a sus mayores no debería hablar nunca, a menos que la ocasión se lo pida o que alguien lo invite... El silencio conviene a las mujeres, pero aun más a los muchachos’” (Ibídem).

de personas dispuestas a recibir su relato a través de un medio de comunicación, es, a mi juicio, el elemento que divide la ocasión de hablar en favorable a uno de los personajes, y adversa a los otros. Gracias a esa especie de halo animado por la audición de su palabra, el cronista de “Radio Nacional” no tiene reparos en trascender las limitaciones de voz que inquietan a los personajes de su historia. Tampoco encuentra barreras infranqueables para narrar ese acontecimiento a una comunidad de interlocutores mayor en número a la esfera de aquellos, con el notorio valor agregado que conlleva la revelación y la denuncia del suceso en cuestión. Sin esos reparos y barreras, entonces, el grado de silencio esperado por la sociedad de la crónica en torno a la reciente apertura de la emisora del Estado se inclina a ser desacatado o más bien desoído nuevamente por el cronista. Y de hecho así sucede pero esta vez: i) en la frontera del relato, ii) gracias a la propia voluntad narrativa del cronista junto al artilugio de una recepción, iii) y de un modo que podría considerarse escandaloso. Digo *escandaloso* puesto que realizar la representación de la historia para una audiencia, ¿no es igual a subir aún más el volumen del “¡Caramba, qué bueno que por fin están saliendo en FM!” destinado antes a un personaje, a un interlocutor conocido en el mesurable local de una librería (un espacio prácticamente privado en comparación con el carácter público muchísimo mayor, peculiar de cualquier medio de comunicación)? Y, sumarle al volumen altísimo de esas palabras la difusión de descripciones de carácter político-conductual explicativas de la esencia en sí del silencio alrededor de la Radio Nacional, ¿no es acaso una manera de *echarle más leña a la candela?*, ¿de acrecentar todavía más el desacato al debido silencio?, e inclusive, ¿de provocar una fuerte reacción de quienes se ven comprometidos por las detalladísimas denuncias? Me temo que la respuesta a todas estas interrogantes es sí.

Ahora bien, el cronista antes que cesar por algún momento en su revelación, en su denuncia, y en su desacato al debido silencio, más

bien prosigue su enunciación de la crónica con ese mismo temple, ahora, agregando a la denuncia sobre la Radio Nacional, por si hubiera resultado poca cosa, el tema de la televisión:

Y es que si Jesús hubiese nacido en Venezuela, el gobierno habría prohibido la estrella de Belén y las trompeticas del *Aleluya*, sin la menor contemplación. ¿No escondió Herrera,⁸ por decreto, nada menos que la televisión a colores? ¿No hubo quien se hiciera millonario vendiendo unos tubitos que se llaman antifiltros y que permitían verle la cara a Carmen Julia Álvarez⁹ con franjas negras, verdes, rosadas y azules como si se tratara de una princesa guajira? ¿No decíamos todos en nuestras casas, como idiotas... ¡Ahí se ve menos amarillita! ¡Ahí se ve menos verdecita! ¿Ahí se está viendo más rosadita? (37. Una vez más, el énfasis es mío)

Al final de “Radio Nacional”, el cronista retoma el caso de la emisora para relatar su última experiencia con el tema: la conversación telefónica sostenida con la operadora de la estación a quien le solicita alguna respuesta de por qué ya no se escucha ninguna señal

⁸ Herrera es el apelativo de Luis Herrera Campins, presidente de Venezuela durante el período 1979-1984. A él se le recuerda en el país de manera especial por el llamado *Viernes negro*: el día 18 de febrero de 1983 cuando, por decreto presidencial, la moneda venezolana cambió su paridad de bolívares 4,30 por dólar norteamericano a bolívares 7,30. A partir de ese día, y prácticamente sin parar, la paridad entre la moneda venezolana y la norteamericana no ha parado de aumentar en detrimento de la primera con sus previsibles y tristes consecuencias para el país.

⁹ El cronista hace mención de la actriz de la televisión venezolana Carmen Julia Álvarez a quien los televidentes han visto en la pantalla a lo largo de toda su carrera iniciada con apenas 3 años de edad. Particularmente, se le identifica con la representación de papeles dramáticos en las telenovelas de la estación Radio Caracas Televisión (RCTV).

Nosotros (somos) los otros heridos por el poder público

musical de esa radio, de ¿por qué al prender el cronista su receptor FM y sintonizar aquel dial “en lugar de música, salió una cosa que hacía Prosfghchuchuchuchu... Prsrsrsr... [...] y no es más que Schhshshshshsh”? (37). La declaración que obtuvo de la operadora fue un “—Lo siento, la Emisora tuvo que salir del aire” pronunciado con un tono, según lo describe el cronista, “Tal cual, como si la emisora se estuviera tomando un cafecito o haciendo una diligencia.” No obstante, el narrador finalmente se entera de la verdadera razón gracias a un chisme, que es un formato útil a los personajes para hablar con el debido grado de silencio:

Después supe la verdad por un chisme de Ortega. Resulta que el transmisor FM de la Radio Nacional de Venezuela, había logrado colocar la señal en el aire, por uno de esos portentos nacionales que consisten en arreglar una antena con un ganchito de pelo y reparar el tubo, con hilo dental Johnson y Johnson. Pero el ganchito se fundió el viernes pasado, y parece que alguien usó el hilo dental como cabullita flotante.

Hoy es jueves. Han pasado seis días, y el Estado sigue haciendo Schhshshshshshshsh y ya ni siquiera se escucha el Prosfghchuchuchuchuchu, que a estas alturas podría resultar alentador.

Ya no es el sonido del Estado.

Es el estado del Sonido. (38)

Hablar en voz alta en lugar de guardar cierta medida de silencio es posible para el cronista: i) frente a los demás personajes (el productor, la operadora de Radio Nacional, y Ortega), y, como hemos visto, ii) también ante un conjunto de interlocutores identificados por el cronista con un *nosotros*: los radioescuchas y los televidentes venezolanos. Su facultad para hablar es de tales dimensiones que se permite divulgar a voces el chisme de Ortega, solo permitido en la intimidad, según sería la aserción de Peter Burke, y no fuera de esa esfera privada,

tal como lo realiza el cronista. Ahora bien, si estar facultado o tener la potencia para decir implica lógicamente contar con la escucha de esa palabra, entonces es cierto que las fronteras trascendidas por el cronista al relatar la historia son las de la indisposición general de los personajes para hablar y oír; y el alcance, por otra parte, de una franja de territorio en donde sí parece viable la exposición verbal del tema y su recepción. Las huellas de la enunciación, una y otra vez asociadas a un mismo *nosotros los radioescuchas, nosotros los televidentes venezolanos*, dejan ver que, en esa franja de territorio, la narración cuenta con la escucha de una comunidad de la que forma parte el cronista, una igual en su *nosotros los venezolanos*.

Un breve balance de lo expresado hasta ahora me permite concluir que el elemento distintivo más relevante del cronista, cuando participa en calidad de personaje de sus enunciados, es su posibilidad para hablar, en esos mundos y sobre ellos, situándose desde su singularidad de hablante público y desde la perspectiva compartida –con el resto de los personajes y con la audiencia de las crónicas– de un *nosotros los venezolanos*. En ese nosotros coincide la mayor parte de las crónicas periodístico-literarias venezolanas de finales del siglo XX, pero no siempre está constituido ni ilustrado de la misma manera en cada una de ellas. A mi juicio, algunas veces se encuentra delimitado de manera triangular por una zona exclusiva para la ipseidad del cronista, otra en donde él podría coincidir con los personajes, y una tercera constituida de manera única por caracteres al estilo de Lusinchi o Herrera, o cualquier otro ente con tendencias cuestionables por parte del cronista. La sección “Radio Nacional” de la crónica de José Ignacio Cabrujas titulada “El día que Pedro Zoppi estuvo a punto de reconocer a alguien”, es un ejemplo. Otras veces, el *nosotros* presenta la perspectiva individual del cronista inscrita como semejante a la ciudadanía de la comunidad sin plantear distingos muy relevantes entre ambos puntos de vistas, frente a otro conjunto de individuos con

quienes aquel no guarda ninguna relación de identificación, ningún vínculo potencial porque más bien los encuentra como los otros completamente ajenos a él. Las crónicas de José Roberto Duque son, grosso modo, un ejemplo de esa composición.

Triangular o no, la presentación del nosotros depende estrictamente de la identificación del cronista con la ética de los personajes que participan en los acontecimientos. En la sección titulada “Nosotros somos los otros”, discutiré, con más ejemplos a la mano, este tema. Por lo pronto, ya respondida la cuestión ¿quién habla? y su igual, en la canción de Perales, aquel ¿y cómo es él?, quiero continuar con las otras preguntas de la canción de ese cantautor español. Veamos la segunda.

2. ¿De dónde es?

De dónde... es una más de las preguntas tarareadas por la canción de José Luis Perales que ahora, en medio de la descripción del sujeto de las crónicas, especialmente pudiéramos interpretar como un ¿de dónde saca su discurso ese que habla? Con ese mismo propósito de dar con la interrogante orientada a saber cuál es el sitio real e imaginario de la palabra del cronista, también pudiéramos juntar y ampliar ambas cuestiones, la pregunta original con la reciente interpretación, y tener, entonces, una interrogante algo más precisa: ¿de cuáles ámbitos institucionales o espacios ideales de interés público, del mundo de las crónicas, es la palabra del cronista? Una interrogante copiosa, con toda seguridad, pero viable para alcanzar un nuevo margen acerca del sujeto de las crónicas. En los textos citados de Antillano, Cabrujas, Dahbar y Duque, ya se dejaban percibir de pasada esos lugares por voz de sus mismos narradores, por ejemplo, en aquel indirecto *nosotros, los venezolanos* de “A tiempo” (Antillano 9), o en las palabras más o menos textuales *me encontraba yo en Caracas* de “Ezequiel

Díaz Silva” (Dahbar 19), cuyas referencias naturalmente son un país, Venezuela; y una ciudad, Caracas. Igualmente esos espacios de interlocución del narrador se podían prefigurar y nombrar en aquella comisión policial, ese grupo BAE (ver nota 2) o la morgue, mencionadas por José Roberto Duque (“Un pequeño error” 15-7); de la misma manera que se dejaban intuir en el carácter público de la conversación o el asunto supuestamente ajenos al narrador, señalados en “Sexo, mentiras y videos” (Cabrujas 9), aunque nunca se precisaran, a la verdad, ni el sitio ni cómo el cronista se enteró del incidente entre Marco Aurelio Manzano y su mujer. Estas referencias de las crónicas de Antillano, Cabrujas, Dahbar y Duque, hacen recordar –cuando menos al lector venezolano– la experiencia pública más común de la calle nacional, de cualquier calle citadina en general, el tránsito por ella, los lugares y las cosas que se ven de uno de sus lados al otro; pero también las dilatadas entidades políticas que contienen a esa calle: la capital, la nación.

Aquí, sin embargo, antes que ocuparnos de esa vivencia relativa al ir y venir por la calle, y, al mirar a sus lados sin pronunciar palabra alguna, o acaso en la sola actitud de localizar sitios; se trataría de tentar aquellas puertas que se abren a la palabra del cronista, y aquellas otras de donde salen su escucha y los tonos de su habla. Veamos por caso algunas de las crónicas de Earle Herrera, Nelson Hippolyte Ortega, Elisa Lerner y Milagros Socorro, otros cuatro autores del corpus bibliográfico. Retornemos, para comenzar, a la lectura de las primeras crónicas de sus libros.

En “Una cruz y una vela” de Earle Herrera, texto inaugural de su libro *Caracas 9 mm. Valle de balas*, se le oye decir al cronista, a propósito de las muchas muertes violentas de Caracas, que: “En cualquier esquina, ahora, hay una cruz y una vela. Hace algún tiempo flanqueaban las carreteras de un país desenfrenado, pero ya tomaron

silenciosamente la ciudad, aunque la ciudad no se ha dado cuenta. Los avisos de neón son más intensos que las velas, pero las velas pueden llegar a ser mayoría, para decirlo con Roque Dalton” (11). En “Guzmán Blanco. ¡Ah! Cuando Caracas era París” de Nelson Hippolyte Ortega, segunda crónica de su libro *Para desnudarte mejor. Realidad y ficción en la entrevista*, se le escucha al cronista la siguiente introducción de antesala a la entrevista con el personaje Antonio Guzmán Blanco,¹⁰ para la fecha, exiliado en París:

Las dos hojas quedaron de par en par. Dejan ver un salón espléndido: alfombras persas escondiendo el piso, cortinones de terciopelo asoleándose en las ventanas, espejos de Venecia atrapando movimientos. Son las cuatro de la tarde en la *rue Laperouse*, número 25, la mansión parisién de un hombre astuto y adúlante, inteligente y violento, autoritario y soberbio, ¿afeminado? ¿ladrón? ¿contradictorio? ¿frívolo? Dos hojas más dejan ver al general don Antonio Guzmán Blanco: el “Ilustre Americano”. (43)

¹⁰ La crónica hace referencia al general Antonio Guzmán Blanco quien es recordado por su voluntad modernizadora del Estado y de la sociedad venezolanos, y por sus numerosas obras públicas y de ornato. De él se dice que “Durante casi 2 décadas, de 1870 a 1888, [...] dominó la escena política venezolana. Bien como presidente, o en los interregnos desde Europa, su influencia marcó a la Venezuela del siglo XIX. Guzmán Blanco fue el primer jefe de Estado venezolano, a partir de 1830, que combinó en sí los talentos de un gran político y un eficiente administrador [...]. Su política de conciliación logró establecer un equilibrio con [...] los caudillos regionales y los comerciantes. De esta manera pudo alcanzar el éxito en una empresa en la cual sus predecesores habían fracasado, e instaurar un régimen que gozó de gran estabilidad política y prosperidad económica como no los había tenido el país desde hacía mucho tiempo. Cronológicamente, los 18 años del Guzmanato se dividen entre: *el Septenio* (1870-1877), seguido por el período presidencial de *Francisco Linares Alcántara*; el *Quinquenio* (1879-1884) seguido por la presidencia de *Joaquín Crespo*; y el *Bienio*, (1886-1888) a la mitad del cual quedó encargado del mando *Hermógenes López* por haberse marchado Guzmán Blanco a Europa en un viaje que iba a resultar sin retorno” (Fundación Polar, *Historia de Venezuela* [Antonio Guzmán Blanco] párr. 1. Cf. *Diccionario de Historia* 2: 413-20).

Elisa Lerner, entretanto, da la noticia de la muerte de la millonaria estadounidense Barbara Hutton, en la crónica “Barbara Hutton: la enfática esposa” de su libro *Crónicas ginecológicas*, calificando de muchas maneras la vida de esa mujer en especial por sus siete matrimonios. La cita que sigue, si bien continúa discurrendo en el mismo tono calificador probado en la crónica para hablar de la señora Hutton, agrega el nombre de las Brontë como un nuevo umbral de donde toma su palabra la narradora. Esta sería la cita:

Las facciones—o más bien los rictus—de los ruinosos, calculadores o enloquecidos compradores de la cadena *Woolworth* tomaron el rostro frágil y delgado de la heredera para componer otro, desconsolado para siempre. El partido por arrugas de sufrida muchacha inglesa a lo Brontë [sic], que Barbara Hutton tuvo desde sus primeros matrimonios. (16)

A todas estas, la crónica comienza de la siguiente forma:

La millonaria Barbara Hutton —este año ha muerto dejando en estado de viudedad a varios hombres: no en balde entretuvo las décadas casándose siete veces— tenía carita triste y cuerpo flaco. En medio del derrumbe moral y rubio sólo las cejas vigorosas, oscuras, pobladas, mantuvieron hasta el final la firmeza del antecesor que hizo la fortuna. (15)

Por otra parte, en “El Nuevo Ideal Nacional sonaba a guaracha”, de la compilación *Criaturas verbales* de Milagros Socorro, la narradora realiza la crónica de cómo Venezuela pasó de ser “un país sobrio donde la ostentación constituía una rareza y la manifestación de un ofensivo mal gusto” (17), a ser un país de grandes festines y vigoroso lucimiento de las riquezas, gracias al empuje inaugural del NIN (Nuevo Ideal Nacional) enarbolado por el personaje Marcos

Pérez Jiménez.¹¹ A pocas líneas de haberse puesto a andar la crónica, leemos el siguiente trozo:

Un país aldeano cambiaba de piel y desde la cúpula de un poder autoritario emanaba una disposición muy clara: el pueblo debía ser feliz y, sobre todo, aparentarlo. El aparato de Estado canalizó su férrea estructura hacia las actividades de entretenimiento en las que la población debía exhibir su bienestar y la euforia que le producía el Nuevo Ideal Nacional, uno de cuyos costados era una rumba sin fin. (18)

Los perímetros y también las interioridades por donde se desplazan las palabras que asisten al cronista son, cita a cita: la esquina, la carretera, la ciudad y la literatura en “Una cruz y una vela”; un salón de recibo, la *rue*, una mansión privada, París y la historia en aquel párrafo de “Guzmán Blanco. ¡Ah! Cuando Caracas era París”; pero en las páginas de “Barbara Hutton: la enfática esposa”, en cambio, esos espacios parecen ser la cadena Woolworth, la literatura, la biografía y hasta el reportaje; mientras que en “El Nuevo Ideal Nacional

¹¹ La crónica alude al coronel Marcos Pérez Jiménez quien, “El 2 de diciembre de 1952 [...] declarando actuar en nombre de las Fuerzas Armadas, desconoce el triunfo electoral del partido Unión Republicana Democrática [URD] (dirigido por Jóvito Villalba) en los comicios del 30 de noviembre de 1952 y asume [...] la presidencia provisional [de Venezuela]” (Fundación Polar, *Historia de Venezuela* [Marcos Pérez Jiménez] párr. 2). Jóvito Villalba, el candidato ganador de las elecciones, es embarcado junto a otros compañeros del partido URD (Unión Republicana Democrática) “hacia Panamá por disposición de Pérez Jiménez. El mismo día, Mario Briceño Iragorry hace circular su Manifiesto al pueblo de Venezuela donde denuncia un golpe de Estado contra el legítimo Poder Constituyente, así como la manipulación de las actas electorales y solicita asilo en la embajada de Brasil” (ibídem). El 23 de enero de 1958, tras una huelga general, “Pérez Jiménez, acompañado de su familia, sale del país y es sustituido por una Junta Militar integrada por oficiales de las fuerzas de tierra, mar y aire, presidida por el contralmirante Wolfgang Larrazábal Ugueto” (Fundación Polar, *Historia de Venezuela* [Marcos Pérez Jiménez] párr. 8. Cf. *Diccionario de Historia* 3: 91-97)

sonaba a guaracha”, se ofertan como zonas de interlocución las frases de la historia y los indicios alojados en documentos. Los límites y superficies de donde saca su discurso el cronista, como vemos, son variados: por acá lo público, las calles o las intersecciones; por allá lo privado, las casas o las habitaciones; y, entre acá y allá tejen un mismo lugar lo público y lo privado de la oficina y los lugares de trabajo propios y ajenos a quien habla. La delgadez y la anchura de esos tres conjuntos de sitios y ambientes van de las referencias precisas de cosas y lugares, al dilatado campo de la imaginación y la circulación de ideas y saberes.

El cronista, entonces, no parece tener un ámbito institucional estable de dónde nutrir su habla semejante al hospital, la práctica privada, el laboratorio o la biblioteca del discurso médico, descritos por Foucault como organismos con funciones de interés público (*La arqueología* 84). La palabra del cronista le viene de la palabra que circula en espacios abiertos, de la palabra que nombra calles, encrucijadas de calles, carreteras, una ciudad como Caracas y aquellas otras villas o poblados ligados con esta última por los habitantes de las crónicas. Es la palabra compartida en sitios abiertos al público, allí, en dónde esté agriada, rota, tal vez ensordecida la rutina del narrador o de sus personajes: el kiosco de periódico, los restaurantes, las cafeterías y discotecas, los hospitales, la morgue y la policía, por solo enumerar unos pocos lugares. De la misma manera, la palabra de quien habla en esos textos es el verbo que, inquieto ante la idea de quedarse entre las cuatro paredes de la intimidad, transita ansioso por las habitaciones de la casa dispuesto a ser público lo más pronto posible. La palabra del narrador de crónicas también proviene de las páginas de la literatura; de los libros de filosofía, de historia o ciencias sociales en el sentido ancho. El cronista además atina sus palabras en la televisión, la radio, el cine, la prensa escrita y las salas de redacción; en los salones y espacios de las universidades y otras instituciones educativas; en sus idas y venidas a eventos culturales: congresos literarios, conferencias,

Nosotros (somos) los otros heridos por el poder público

presentaciones de libros, conciertos, presentaciones de obras teatrales e inauguraciones de festivales.

El lenguaje del cronista es la palabra de quien escribe en lengua española general, aunque muchos de sus referentes, algunos usos regionales y manifestaciones de oralidad sean, propia y explícitamente venezolanos. La palabra del cronista habla en español, acontecimientos verbales y no verbales venezolanos. Su lenguaje es la lengua dispuesta para ilustrar en público el desvío o el extravío de la rutina cotidiana propia y de los personajes; la palabra sensible, perspicaz para dar los detalles interiores, y las cosas personales de la noticia o del suceso.

Hace un rato me hacía aquella larga pregunta ¿de cuáles ámbitos institucionales o espacios ideales de interés público, del mundo de las crónicas, es la palabra del cronista? Los últimos párrafos estuvieron encaminados a contestar la primera parte de esa cuestión, ellos intentan responder de donde saca su discurso el cronista. Pero, ¿qué podría decir en este momento acerca de los ámbitos en donde, luego de aquel paso, encuentran su motivo legítimo y su punto de aplicación las palabras del narrador de crónicas? ¿Cuáles son los espacios a donde van a parar esas palabras de la mano del cronista y de donde partirán hacia sus interlocutores? (Foucault, *La arqueología* 84). La respuesta luce corta: las palabras del cronista encuentran el ámbito del periódico como primer punto de legitimación, luego les viene ser páginas de libro de crónicas para sus lectores. El trayecto seguido por el discurso del sujeto de las crónicas, desde el punto de acopio de palabras previo a la escritura de los textos hasta alcanzar estos últimos al lector, se muestra como otra de las regularidades de las crónicas, otra de sus reglas discursivas.

Para realizar ese itinerario según vimos e insisto en reiterar, el discurso de las crónicas cuenta con un sujeto que, en primera

instancia, consigue sus palabras en la calle, las toma de algunos sitios públicos y privados a donde esta lo lleva, no obstante contar con esa inmensa colección de hablas de por sí suficientes para a su vez hablar –cuando menos en la misma calle–, más bien logra enlazarlas valiéndose de otras palabras: unas halladas en la literatura, la historia y las ciencias sociales, descubiertas en los medios de comunicación social, y tomadas del contacto con los personajes y su imaginario, sacadas del sí mismo del cronista, de su experiencia, conocimientos y recuerdos ligados a la venezolanidad. Ejemplos de esta primera parte del recorrido de las palabras del cronista abundan en las crónicas. Solo en los pocos textos citados hace un momento se nos ofrecen como muestras de referencias tomadas de la literatura: el poeta chileno Roque Dalton y las novelistas inglesas Brontë aludidos respectivamente por Earle Herrera y Elisa Lerner. De la historia y las ciencias sociales provienen, mientras tanto, el título de “Ilustre Americano” nombrado en el fragmento de Nelson Hippolyte Ortega y el maquinado Nuevo Ideal Nacional de la cita de Milagros Socorro. La noticiosa muerte de la millonaria Barbara Hutton y sus siete matrimonios de la crónica de Lerner destellan de los medios de comunicación. Las alusiones semejantes a la del béisbol extendida por el narrador de “La nula importancia de llamarse Josefina”, al parodiar la calidad de un equipo médico diciendo *que si fuera de béisbol ya estaría celebrando el triunfo en la serie mundial* (Duque 21), son finalmente un ejemplo de palabras tomadas de la experiencia de los personajes y del mismo narrador ligadas a la venezolanidad.

Ahora bien, luego de recorrida esa primera parte del itinerario, las palabras del cronista van a parar al ámbito del discurso periodístico, en particular al periódico; luego, van a dar a los discursos de las ciencias sociales que se nutren de los documentos al estilo de los escritos del impreso periodístico, pero también marchan al campo de la literatura una vez que han sido reunidas en libros de crónicas como se dejan tener en sus prólogos, de voz de autores distintos a

los abajo firmantes de las crónicas. En total, las palabras del cronista van a dar con el imaginario de sus lectores reales entre quienes se cuentan, por supuesto, varias de las personas que hicieron posible la aparición efectiva de los libros de crónicas: los escritores de exordios, los editores de libros, los miembros del jurado de un premio como el Premio Higuera convocados en Venezuela por la empresa Alfadil Ediciones. Allí, en las arenas de la reflexión (que genera conocimiento) y de la imaginación (que asocia y encuentra sentidos) del conjunto de los lectores reales, parece estar el punto de aplicación de la palabra del cronista.

Digo *parece estar* porque la comprobación de ese punto de aplicación resulta sobre todo competencia de los estudios de la recepción de textos, campo ajeno a los objetivos que me he planteado aquí. Sin embargo, a manera de prólogos, reseñas de solapas o comentarios en las contratapas de los mismos libros de crónicas, sí están a nuestro alcance algunos registros de lecturas realizadas a estos últimos. Ana Teresa Torres ha sido uno de esos lectores de crónicas que ha trascendido el puro acto de leerlas, ajustado de manera natural al orden de lo privado, y ha escrito acerca de esos textos para la esfera pública. Ella, por ejemplo, aunque finaliza las notas de su prólogo a *Criaturas verbales* calificando de *escritura* el género de los textos reunidos en ese volumen de Milagros Socorro (Torres, “Acerca de *Criaturas verbales*” 8), revela pronto, al inicio de las notas, el estado dubitativo a donde la condujo su observación de los textos de la compilación en relación con su autora. Torres lo dice así:

Milagros Socorro tiene una presencia indiscutible y no requiere de introducciones, me dije, pero como suelo ser fiel a mis intuiciones, volví a las ‘Criaturas verbales’ desde otra perspectiva, la de ella misma. En estos textos, pensé, Milagros se acerca a muchas orillas pero escribe el trazado mínimo de una autobiografía; quizás *memoir* sea un término más exacto. (3. El subrayado es mío)

Más delante, con la idea de profundizar en el temperamento de la escritura de la cronista, Ana Teresa Torres considera que la mirada dirigida por Socorro a los personajes, una vez entrevistados y registrados por ella misma para la prensa, no es la vista de quien

trata de describir[los] para nosotros sus lectores. Por el contrario, lo que hace con ellos es inscribirlos dentro de sí, dentro de lo que explica como “las muchas sangres vertidas en el texto”. Las criaturas verbales, lo sabrán o no, dejan su sangre en la escritura de Milagros. Ella los mira y los compone desde adentro, desde su propia pasión aguerrida. Lo que tuviesen de vivos se transmuta en palabra y los diez minutos de gloria que desea todo entrevistado lo dejarán convertido en alguien que no cree, o ni siquiera quiere, ser; de todos modos, deberá aceptar que las razones de su notoriedad han quedado en cenizas y que ha alcanzado el honroso pero sospechoso lugar de la ficción. Ha pasado de “entrevistable” a pretexto literario. (Prólogo 4-5. El énfasis es mío)

Escritura, biografía, *memoir*, personajes, entrevista, prensa, ficción, pretexto literario, criaturas verbales, no son únicamente términos nombrados en ese prólogo para enterarse los lectores de ciertas reflexiones y dudas, o, de la opinión de la lectora Ana Teresa Torres acerca de *Criaturas verbales*, un libro de crónicas de Milagros Socorro. También son marcas persistentes de la relación entre la cronista y sus textos, entre la enunciación y los enunciados, que se dejan identificar en las crónicas cuando Torres las avista. Aquellos términos son rastros del trayecto recorrido por las palabras del sujeto de las crónicas: en principio, proporcionadas por los personajes a la cronista cuando es la entrevistadora de la prensa; y luego, ofrecidas al lector por quien narra a modo de escritura alusiva a biografía, *memoir* y ficción, según lo señala Ana Teresa Torres.

Los textos de crónicas parten, entonces, de palabras del mundo efectivo escuchadas por un sujeto que luego las escribe, y enseguida van a parar: si no al campo de los documentos propios del saber de las ciencias sociales y del periodismo, donde la biografía y la *memoir* por ejemplo tienen lugar; entonces van a dar al universo de la literatura y la imaginación, esfera de donde es natural la ficción como rasgo. En expresión de Antonio García Berrio, por cierto, la ficcionalidad es el “único principio sustantivo, es decir, ajeno al estándar verbal, determinante de la especificidad estética de la literatura” (*Teoría de la literatura* 456).

Pues bien, al menos para el caso particularísimo de los textos de Milagros Socorro y del prólogo al libro *Crónicas verbales* que los reúne, el lenguaje del cronista va del mundo actual al mundo alterno de la ficción, uno de los horizontes de lo imaginario. Así lo hace ver Ana Teresa Torres cuyo punto de vista sobre la ficcionalidad irradia poca inocencia. No solo porque ella como individuo se toma la tarea de escribir acerca de ese aspecto específico de los textos de la compilación, un hecho que de por sí connota interés o alguna inclinación de su parte hacia el tema de la ficción, sino también porque Ana Teresa Torres es un nombre susceptible de ser asociado al discurso ficcional. Por ejemplo, al enterarse el lector de que ese nombre es el de la narradora venezolana autora ya para el año 2000¹² de varios relatos cortos y de varias novelas;¹³ o al estar el lector al corriente de que la novela de esa escritora titulada *Doña Inés contra el olvido* (1992) mereció el Premio de Novela de la I Bienal Mariano Picón Salas, y el Premio Pegasus de Literatura (1998) otorgado por la

¹² Fecha de publicación de *Criaturas verbales*.

¹³ Entre estas se encuentran: *El exilio del tiempo* (1990), *Doña Inés contra el olvido* (1992), *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* (1999) y *Malena de cinco mundos* (2000).

Corporación Mobil a la mejor novela venezolana escrita en la última década del siglo XX; y la propia autora obtuvo el Premio Anna Seghers (Berlín, 2001) por toda su obra. Además, Ana Teresa Torres es una invitada regular a conferencias literarias y su palabra, en resumen, es la correspondiente a un hablante público autorizado en materia de literatura, por solo nombrar ese campo y dejar a un lado la psicología y el relativo a la diversidad sexual, en los cuales la participación de Torres también es valorada como auténtica. Con todo esto quiero decir que la ficción es parte de los rasgos atribuidos a las crónicas, así también son recibidas por su público, entre quienes está la acreditada voz de Ana Teresa Torres.

Dejemos por lo pronto el espacio ideal, configurado por las cuestiones y los problemas de una o varias actividades o disciplinas relacionadas entre sí. Cuestiones y problemas, por ejemplo, del periodismo y las ciencias sociales referidas una a la otra debido a una realidad social inscrita en el periódico a manera de acontecer del mundo efectivo. O materias y dilemas, por caso, del periodismo, las ciencias sociales y la literatura afines entre sí en la esfera imaginaria hacia donde parecen estar orientadas la palabra del periódico y la palabra de los libros, al menos como superficies de aparición de las crónicas. En lugar de ocuparnos de ese espacio ideal, interesante, por supuesto, para comprender la relación realidad y ficción en los textos, formulemos a continuación una tercera pregunta relativa a las modalidades de enunciación de las crónicas diferente a las interrogantes, ¿quien habla? y ¿de dónde es ese sujeto que las enuncia?, planteadas hasta este momento.

3. ¿En qué lugar?

La letra de la canción de José Luis Perales, “¿Y cómo es él?”, en realidad dice *¿en qué lugar se enamoró de ti?* Una cuestión que luce poco pertinente para hablar de las crónicas y, sin embargo, a mi modo

de ver, nos permite advertir cuando menos dos situaciones beneficiosas para conocer un poco más acerca del sujeto de esos textos. La primera situación, partiendo de la misma balada, tiene que ver con la acción de enamorar(se) alguien de otro, con el hecho de tener disposición para prendarse de amor por alguien; la segunda situación en cambio está referida a las localizaciones, al lugar y las distancias viables para que alguien efectivamente sea el enamorado, el sujeto del amor, mientras el otro es el individuo de quien se enamoran, el objeto de amor. La primera parte alude a la acción de enamorarse y sus participantes, digamos él o ella, sujeto y objeto de enamoramiento, cualquiera de los dos indistintamente de su género podría ocupar uno u otro rol. La segunda parte está referida al espacio en donde uno de esos términos, él o ella, pasa a ocupar el papel de sujeto mientras el otro es el objeto amado, el objeto gracias al cual confirma su enamoramiento aquel sujeto. En el caso de la canción, ya sabemos que el género del sujeto del enamoramiento es masculino, por él es por quien interroga el protagonista a la (su) mujer; mientras que el objeto de ese amor es esta última, ella, claro está. Ahora bien, ¿cómo puede resultar beneficioso todo esto para saber un poco más acerca del sujeto de las crónicas?

Pienso, primeramente, en las *acciones* llevadas adelante por el cronista para acercarse a los distintos factores motivadores de su habla, para entrar en comunicación con aquello que luego de conocido no puede dejar de decir en sus narraciones, un conjunto de temas que he llamado en otro capítulo *el objeto del discurso de las crónicas*. En verdad, un dominio amplio de objetos y no un elemento a solas componen ese conjunto porque, según mostré entonces, son varias las vías para hacer de la cotidianidad del cronista, y de los personajes de sus relatos, una rutina extraviada, desviada precisamente de su carácter cotidiano. Pienso de igual manera en la segunda situación a donde me llevó hace un momento la pregunta de la canción de Perales, ese aspecto referido a las *localizaciones*, al lugar y las distancias

viabiles para que alguien, además de realizar ciertas actuaciones, efectivamente sea el enamorado. En este segundo sentido y para el caso que nos concierne, es más apropiado hablar de los *lugares* y las *distancias* que debe ocupar el narrador de los textos con respecto a su(s) objeto(s), mientras ejerce el rol de cronista.

Por tanto, la cuestión de provecho no sería a todas luces ¿en qué lugar se enamoró de ti? La pregunta podría ser ¿en qué lugar se sitúa el cronista con relación a los objetos de sus relatos? Esta interrogante permite conocer *cómo se comporta* o *qué hace* el sujeto de las crónicas para dar con la palabra en aquellos ámbitos de dónde la toma. Y también parece útil para conocer *qué posiciones puede ocupar* ese mismo cronista al hablar de los diversos dominios de objetos de su discurso, para hablar de esa cotidianidad en ruptura con respecto a la cual no puede mantenerse en silencio.

Los textos de crónicas citados páginas atrás ya daban algunos indicios acerca del comportamiento del cronista con relación a su habla. La crónica de Sergio Dahbar, “Ezequiel Díaz Silva. Periodismo a punta de pistola”, nos mostraba a un narrador-periodista que tras las huellas de Ezequiel Díaz Silva, un “mito del periodismo policial”, paradójicamente solo alcanza a escuchar a ese personaje en una sala de hospital y no en la redacción del periódico, verdadero e idóneo lugar para toparse con un reportero de la talla de este último (Dahbar 19). Por otro lado, en “Un pequeño error” de José Roberto Duque, se presenta al narrador-periodista relatando aquello que oye y logra ver de los personajes: la noticia esparcida entre algunos de ellos, sus susurros y gestos, e incluso la imagen de los funcionarios del Grupo BAE echando espuma por la boca llegan al lector gracias al cronista (Duque 15-7). Tres acciones emprendidas por el narrador-periodista resaltan en estas pocas líneas: él es quien se desplaza (por ejemplo,

Nosotros (somos) los otros heridos por el poder público

en pos del mito de Ezequiel Díaz Silva), también es el receptor de la escucha, y la mirada que sigue el acontecer en los textos.

Pero veamos nuevos casos. Unos distintos a las primeras crónicas de los libros de Antillano, Cabrujas, Dahbar y Duque; diferentes de igual forma a los textos iniciales de Herrera, Hippolyte Ortega, Lerner y Socorro. Reparemos más bien en un libro y un autor de la bibliografía directa aún no citados aquí, veamos algunos de los textos reunidos en *Los cuadernos de la gula* de Ben Amí Fihman. Un título que de por sí puede resultar tentador, para contrastar sus propias referencias y posibles contrasentidos, encabeza ese libro extendiendo la mano a un cronista hábil y agudo no solo para percibir sus objetos de habla, sino también para ocupar distintas posiciones en la mesa servida con esos últimos. “Danubio sin vals en las Fuerzas Armadas” es ese título que, luego de una cita tomada de la novela venezolana *País portátil* de Adriano González León, enseguida deja decir a su cronista lo siguiente:

Recuerdo –tal vez deliberadamente– me he puesto a recordar, un lejano domingo en la triste ciudad de Pilsen. Veo la plaza principal, amplia [...]. (Eran las tres de la tarde, era domingo y estábamos en pleno verano). Hay en medio de la plaza una larga fila de gente, enrollada y lenta como una serpiente prehistórica. Intrigado me acerco a averiguar cuál puede ser el centro de interés que reúne a tantos hombres, mujeres y niños en una melancólica y reconcentrada espera. No se oye el menor ruido, apenas algún papel arrastrado por la brisa tibia que recorre el lugar. Ni risas, ni voces, ni siquiera el rumor de la plástica que engaña y distrae la impaciencia. Aquellos hombres, mujeres y niños, que ahora recuerdo, aguardan turno para comprar –¡Oh solemne acontecimiento del séptimo día, gran regocijo y gratificación del fin de semana!–, para adquirir un fresco y

cromático helado contra el hastío veraniego. (Fihman, “Danubio sin vals en las Fuerzas Armadas” 13)¹⁴

En el párrafo siguiente, el narrador se situará en su tiempo actual, más acá del recuerdo de Pilsen y de Checoslovaquia, sentado justo al mediodía en un restaurante de la avenida Fuerzas Armadas llamado *Sokol*, “Nombre y sitio que [según indica el cronista] sólo pueden decirle algo a los iniciados, a los viejos conocedores del centro de Caracas o a los aficionados a exotismos deportivos” (13-4). *Sokol*, en adelante y hasta el final de “Danubio sin vals en las Fuerzas Armadas”, será el tema de interés del cronista. En “Sandra o la honestidad”, segunda de las crónicas del libro de Ben Amí Fihman, el narrador nos habla, a partir de una introducción en donde relaciona la belleza con lo abismal y lo horrible, acerca de la probidad de un restaurante modesto de Caracas llamado Da Sandra. Varios ejemplos de esa concordancia belleza-abismo mostrados en la introducción se realizan en esta última valiéndose el narrador de expresiones como las siguientes:

La araña que devora al amante y Lulú que siembra de cadáveres el itinerario de su cuerpo espléndido, desmienten, como la sífilis, la publicidad y el comunismo, la utopía de los buenos sentimientos. Todo ángel es terrible. Hasta en la más inocente confección de bombones, como ocurría con aquel personaje del *Bestiario* de Cortázar que usaba como relleno cucarachas, alacranes y hormigas, cabe el uso de la perversidad. Cuando al

¹⁴ He transcrito el párrafo inicial de “Danubio sin vals en las Fuerzas Armadas” (Fihman 13-5), evitando apenas unas pocas de sus frases porque, además de ofrecernos varios ejemplos de situaciones ocupadas por el cronista con relación a su recuerdo, ese texto es una cita que permite ver ciertas dimensiones escriturales del cronista, su gusto por la palabra, el placer en su escritura: un anhelo característico de las crónicas periodístico-literarias latinoamericanas.

Nosotros (somos) los otros heridos por el poder público

sencillo demonio individual se mezcla el frenesí del comercio, los resultados suelen ser catastróficos. (Fihman, “Sandra o la honestidad” 16)

A estas relaciones entresacadas del cruce arácnido, de los placeres prostíbulares o del mercado de productos e ideologías más que engañosas, envenenadas, el cronista suma nuevos modelos, hasta llegar al caso de los restaurantes venezolanos y, de manera suprema, ocuparse de contar qué contraste representa el restaurante Da Sandra en ese panorama gastronómico donde predominan los intercambios dolosos. El cronista lo dice así:

Pero no hay excepción sin regla y para probarlo hablemos del *Da Sandra*, refugio de admirable honestidad al que los pobladores de Sabana Grande frecuentan casi religiosamente. La transparencia y el equilibrio son virtudes que caracterizan este rincón ameno de nuestro Montparnasse local (en la zona abundan las buenas librerías, cafés, cines de arte y ensayo y bares dominados por la bohemia). Fluidez en el servicio, sensatez en la cocina (porciones ni demasiado pequeñas ni demasiado grandes), variedad en la carta diaria y justicia en los precios, prueban que Sandra y Toto Gullo no ha cedido a la improvisación al instalarse en el local de la Avenida [sic] Solano. *Da Sandra* es un restaurante amable y sin pretensiones, que juega limpio y da más de lo que pide, todo lo cual suena al más puro milagro en la Venezuela petrolera de hoy. (“Sandra o la honestidad” 17)

Ahora bien, ¿cómo se comporta o qué hace el sujeto de estas crónicas ante sus objetos de habla? De “Danubio sin vals en la Fuerzas Armadas” a “Sandra o la honestidad”, el narrador es sin duda alguna quien recuerda (p. ej., la ciudad de Pilsen), quien se intriga, se acerca y averigua qué acontecimiento ha cambiado la imagen cotidiana de

la ciudad (en aquella imagen particular de la plaza de Pilsen), él es quien escruta el silencio, el que siente melancolía; pero también es el sujeto que evalúa, comprueba y quien concluye (entre otros casos, acerca de la respetable reputación del bistró Da Sandra en el abanico gastronómico ofrecido por los restaurantes venezolanos). Y hay más, en “Tripas con variaciones”, otra de las crónicas de Fihman recogidas en *Los cuadernos de la gula* (31-3), el narrador es el personaje de la escucha atenta, el ente sobre quien pueden enfocarse las miradas de los otros seres del mundo de la crónica, pero también es él quien provoca las reacciones de aquellos y sus consecuentes comentarios. Más adelante, en la crónica “El tierno pan del exilio” del mismo libro de Fihman, el cronista es el personaje a quien las enfermeras enteran de los sucesos, y el personaje que sabe, rememora y retorna, por ejemplo, a los restaurantes tipo

El Floridita, nueva mesa pública de especialidades cubanas, donde las bien adobadas masas de puerco me hacían justamente retroceder hasta el invierno newyorkino [sic] del 65 o más lejos aún [dice el cronista], cuando en la Policlínica Caracas, envuelto en vendas y agonía, me enteraba en la voz de las enfermeras del triunfo de la Revolución, incurro, aunque simpático, involuntario y por razones distintas, en nuestra pequeña tradición local [venezolana] de la impostura¹⁵ [...]. Cuando voy a *El Floridita*,

¹⁵ El narrador se refiere a ciertos restaurantes de la Venezuela de la crónica que emplean nombres internacionalmente reconocidos para llamarse a sí mismos sin tener a las veces ni el poder ni las facultades reconocidas por aquellos otros para hacerlo. El Floridita es uno de esos nombres prestigiosos utilizado en Caracas para llamar a un restaurante que, según se desprende de la crónica, ninguna relación comercial ni jurídica guarda con el original. En palabras del cronista, la cosa general es un poco como sigue: “Audaz e impune, el propietario caraqueño nacionaliza, sin un ápice de ironía ni rubor, ilustres rúbricas extranjeras, díganse *Lasserre*, *Xenón* o *Villa D’Este*” (Fihman, “El tierno pan del exilio” 41).

Nosotros (somos) los otros heridos por el poder público

y ya he vuelto varias veces desde que abrió, no castigo con la mirada las desemejanzas habaneras, rememoro, al contrario, aquellos primeros restaurantes cubanos del destierro que más de dos décadas atrás se montaron para contrarrestar la soledad de Miami o guarecerse de la inmisericorde violencia de los inviernos de Nueva York. (Fihman, “El tierno pan del exilio” 41-2)

La lista de comportamientos del cronista frente a sus objetos de habla tiende a prosperar en la medida en que son leídos nuevos textos suyos firmados por un mismo autor, como acaban de demostrarlo los fragmentos citados de las crónicas de Ben Amí Fihman; y también crece, por supuesto, en proporción a la lectura de textos de crónicas de otros autores. No obstante esta tendencia, de momento, podemos concentrar en dos o tres verbos el espectro básico de actitudes y posiciones del cronista frente a sus temas de habla.

En principio, *escuchar* y *mirar* son las dos acciones más comunes empleadas por el cronista cuando de percibir sus objetos se trata. Escuchar: confesiones al estilo de las reveladas al narrador por la profesora Damiano acerca de sentirse “totalmente dominada por el azar”, extraviada de sí, prácticamente ahogada a la hora de escoger una alternativa en la inmensa oferta de información disponible vía Internet, televisión por cable, librerías, bibliotecas y tiendas de videos (Antillano, “Al azar” 12-3). Escuchar: rumores y decires de los otros personajes (Antillano, “Balseros” 17), los pensamientos propios y ajenos (Cabrujas, “El poste” 22), los anuncios y noticias (Cabrujas, “Dáger” 27-8), y escuchar la radio o también las radionovelas (Lerner, “Margot era la radio” 89-92; Socorro, “El eco de la Sierra” 14-6), son algunas de las declaraciones, formas de considerar y de expresar las cosas, que llegan a oídos del cronista y despiertan su interés. Pero mirar también lo ocupa. Mirar: el periódico, la televisión, películas (Dahbar, “Muerte en la discoteca” 31-2, “Soy tu esposa por un día” 41-2; Lerner, “Mirla es este país” 136), las escenas de los personajes

y los acontecimientos (Dahbar, “*Brigitte Nielsen*”; Herrera, “Cuando ladran los perros y hombres” 101-2), e incluso hasta la observación detallada de los espacios públicos ciudadanos parece estar activa en la mayoría de las crónicas bajo la forma del verbo *mirar*.

Pero, si bien ya nombré y describí primero el verbo escuchar y ahora hice lo mismo con el verbo mirar, mostrando rápidamente a ambos como parte del espectro de actitudes asumidas o puestas a andar por el cronista frente a sus temas de habla, hace falta agregar a continuación que en los predicados formados con esos núcleos verbales, lógicamente, el *oído* y la *vista* son los dos sentidos del cronista comprometidos en la recepción de sensaciones y estímulos a partir de sus objetos de discurso. Por ello, la narradora de “Amor de mujer, para el anti-héroe” de Elisa Lerner se detiene en los rostros y cuerpos de los anti-héroes ofrecidos por la pantalla grande y anota lo siguiente:

En la generalidad de los casos, el hombre por el cual nos desvivimos es moreno, pequeño y con algún irregular estoicismo en los ojos o, posiblemente, en los pómulos. En su rostro –en más de una ocasión– hay la gracia o la picardía de una ordinaria, casi obscena mundanidad violenta. Es también, la gracia o la picardía del tan movible, trajinado destino de un cuerpo ligero y menudo. El hombre amado por nosotras –solitarias mujeres contemporáneas– se llama Dustin Hoffman, Al Pacino, Robert De Niro y –¡oh excitante mayoría de las veces!– Jack... ¡Jack Nicholson! Ninguno de ellos podrá amarnos durante muy completos calendarios, porque como argumental conclusión (si es que a semejantes tipos, tan complejos y libres, puede sujetarlos la monótona irrisión de un argumento) a sus vidas, sólo les espera la locura [...]. La catástrofe –a partir de Robert De Niro o Jack Nicholson– es dolido metafísica del rostro, es ver las viriles facciones nubladas, postergadas en los cuartos más oscuros de la tierra. Lo que, naturalmente, hace que con muy firme virtud de enamoradas los prefiramos a ellos, no a otros. (128-29)

Nosotros (somos) los otros heridos por el poder público

Y, debido a ello, también la narradora de “Mirla es este país”, otro texto de Elisa Lerner recogido en su libro *Crónicas ginecológicas*, elabora proposiciones acerca de sí misma como espectadora, siguiendo este tenor:

Tengo limitaciones como espectadora. A veces, no reparo en todo momento en las canciones que Mirla entona. Me distraigo observando la gracia (la autoridad) con que su mano izquierda empuja el pequeño micrófono hacia nosotros –el público– en gesto nítido, de firme advertencia. O como de pronto, hace girar el diminuto aparato en camino íntimo, introspectivo hacia un regazo que, a primera vista, luce más dormido y convencional que glotón y traviesamente femenino. (137)

Ahora bien, gracias a los textos reunidos en *Los cuadernos de la gula* de Ben Amí Fihman, el verbo *saborear* o *degustar* se puede sumar a esta síntesis compuesta con las dos o tres acciones emprendidas más regularmente por el sujeto de las crónicas, del mismo modo que ya están incluidos en ese sumario los verbos escuchar y mirar gracias a la traza general modelada por los libros de crónicas venezolanas nombrados, a lo largo de estas páginas. Por lo tanto, a diferencia del resto de los textos de crónicas de los otros autores, las crónicas de Ben Amí Fihman traen consigo un sentido del *gusto* que cuando no funge de centro motor de percepciones diferentes a las gustativas, es porque –con toda seguridad– funciona de vía a través de la cual ocurre la apreciación sin mediaciones de los objetos de discurso de su cronista. Los relatos de los demás autores venezolanos, en cambio, pocas veces muestran el sentido del gusto como parte de las percepciones de su cronista, y tampoco contemplan saborear o degustar entre las acciones promovidas por él. “Una brújula sin norte” es un ejemplo claro del primer tipo de uso del sentido del gusto en los textos de Fihman. Allí, el mismo sujeto de la narración se encarga de hablar acerca de su

oficio de gastrónomo y no directamente de algún tema relacionado con el servicio culinario o de alguna comida en específico que haya llamado su atención, su gusto. De su propia voz y acento estas son algunas de las cosas que señala en aquella crónica:

Entre las profesiones riesgosas del mundo moderno debe contarse en puesto de cabecera la de esos trapeceistas del paladar que somos los críticos de cocina. Bebemos y comemos para opinar, trabajamos sin red sobre la pista y opinamos para guiar, guiando a fin de cuentas, a expensas de nuestro único, irremplazable y martirizado organismo. Para servir al público, es decir a nuestros lectores, debemos sortear día a día, comida tras comida, las amenazantes fauces de la diabetes y el colesterol, la gota y el *mal de foie*, la colitis atroz y la dolorosa queja de las hemorroides. Dulce vida la del comentarista teatral, el periodista cinematográfico o la superintendente de protección al consumidor. (Fihman, “Una brújula sin norte” 23)

“Desayuno en Las Palmitas”, de un modo distinto al texto anterior, más bien ofrece al lector detalles sobre la comida como el siguiente fragmento referido al lomo de cerdo prensado y a otros platos servidos en el restaurante Las Palmitas, ubicado en la autopista que une los estados venezolanos Lara y Zulia de la crónica:

Un idóneo acompañante para esta seca, aromática y dorada vianda [el cronista habla del lomo prensado], en una aleación por contraste, es el puré de caraotas, otra especialidad de *Las Palmitas* [sic] que puede completarse armoniosamente con la nota fresca del auténtico suero de tapara de la casa. El mondongo de chivo con granos de maíz blanco para entrar en materia, un buen queso fresco de cabra, el dulce de leche para poner punto

Nosotros (somos) los otros heridos por el poder público

final a la comida y un vasito de cocuy como digestivo completan un perfecto banquete campestre que a una hora de mayor apetito vale la pena enriquecer con las tajadas, morcillas y longanizas del lugar. (Fihman 118)

Saborear es un elemento nuevo y distinto a las otras dos acciones ejercitadas de manera recurrente por el sujeto de las crónicas venezolanas para acercarse a aquello de lo que habla. Con ese verbo, el gusto pasa a ser el tercer sentido de importancia, sumado al oído y la vista, en la representación de las relaciones perceptivas necesarias entre el cronista y sus objetos de discurso. Y, aunque también pasa a ser la acción que marca un rasgo distintivo de los textos de Fihman con respecto a los demás, saborear o degustar es, igualmente, *una manera de autentificar* aquello que dice el narrador. Semejante en efectividad, por cierto, a las formas de legitimar sus discursos empleadas en la mayoría de las crónicas a partir de las otras acciones de ese sujeto que lo llevan a narrar, por caso, diciendo de renovadas maneras *esto fue lo escuchado, esto otro lo mirado*. Varios ejemplos fundamentan ese fenómeno habitual y común a todas las crónicas de autentificación¹⁶ del habla del sujeto que las narra. Veamos al menos los siguientes dos casos del universo general de los textos.

La crónica “El biberón y la 9 mm”, recogida en el libro *Caracas 9 mm. Valle de balas* de Earle Herrera, nos presenta al cronista empleando

¹⁶ Empleo el término *autentificar* o *autenticar* en sus dos sentidos: i) como *dar fe de la verdad* de un hecho o documento con autoridad, es decir, acreditarlo, darle crédito: apoyo, comprobación; y también ii) como *autorizar o legalizar* algo: comprobarlo o confirmar ese algo con autoridad. Tanto en i) como en ii), la comprobación o la acción de comprobar resultan elementos definitorios. Por otra parte, la noción de *autoridad*, igualmente común tanto al sentido i) como al ii), la uso con la significación de tener potestad o facultad, prestigio o crédito para realizar algo. Es otras palabras, tener autoridad.

como base de autenticación de su habla no solo la referencia a sentir miedo, producto de la difícil experiencia de estar apuntado por un arma mientras se es atacado, sino también el hecho de llegar a mirar al tipo de delincuente que por ser un niño causa doblemente aquel mismo sentimiento. La primera referencia al miedo apela a una emoción que todo lector logra concebir por natural al género humano, y otros quizás la experimentarían si se encontraran apuntados por un arma. La segunda alusión al miedo invoca la imaginación del lector en su manera de pensar la niñez, y está en el mismo orden del quizás anterior. El comienzo de la crónica ofrece constancia de la simple y de la doble referencia al miedo como base de autenticación del habla de su narrador desde ese inicio del texto en adelante:

Entre la pistola que te apunta y la mano que la empuña hay una desproporción. El oscuro ojo del cañón contrasta con las claras pupilas del bisoño delincuente. Y son dos miedos. Si quien te amenaza demostrara al menos el autocontrol de los bandidos curtidos, podrías tener el alivio de que el desenlace no pasará del despojo material. Pero el terrible temblor de ese dedo sobre el gatillo, mete más miedo que el arma misma. Frente a un atracador así, presa de sus propios nervios, hablar es un riesgo, mirarlo una imprudencia, no verlo un error, parpadear una provocación y estar vivo una pena. (Herrera, “El biberón y la 9 mm” 26)

En “Frank más allá del infierno”, otra crónica de *Caracas 9 mm. Valle de balas*, el cronista emplea las frases escuchadas a un taxista, a un “chofer de ‘libre’”,¹⁷ como *elemento para autenticar* su propia

¹⁷ A los taxis en Venezuela se les llama popularmente *libres*, quizás por carecer de taxímetro o, más lógicamente, por referencia a cuando están desocupados, libres, disponibles para el usuario potencial que requiera sus servicios. Un taxi es un libre, un taxista es un chofer que conduce un libre.

habla, entre tanto cuenta acerca del júbilo social suscitado en el mundo de la crónica por el caso de Frank Pérez Chacón, un niño de catorce años que “arrancaron de la moto en que intentó huir” después de atracar a dos hermanas (28). El cronista unas veces transcribe literalmente esas expresiones del chofer, empleándose en la crónica el guión de diálogo; otras, en cambio, las deja fluir por su voz de narrador con el propósito de referirlas de manera indirecta, gracias a las comillas. Todo ello ocurre así:

El chofer del “libre” que me llevaba a la PTJ a preguntar por mi carro, desaparecido entre las docenas que a diario desaparecen irreversiblemente ante las narices del Plan Unión y demás operativos policiales, estaba eufórico.

—Es la mejor noticia del día: cayó una rata [afirma el chofer].

En el país, entonces, hay miles de “ratas”. Ese enero cerró sus puertas con la caída de una de ellas. La ciudad, acosada por el hampa, aplaudió esa muerte, respiró, sintió un alivio, disfrutó un pírrico triunfo, saboreó una efímera venganza [...].

Pero el júbilo social es tenebroso. El emocionado chofer me decía que cada mujer debía andar con un revólver en la cartera. Pensó brevemente y añadió... “y cada hombre también”. Era el reconocimiento a la impotencia policial. Le dije que habría más muertos de ambos lados pero no disminuirían los atracos; solamente se harían más violentos.

—¡Nada! —me cortó excitado—, plomo y más nada, plomo con esos bichos, compadre. Rata es rata. (Herrera, “Frank más allá del infierno” 28)

Tanto “El biberón y la 9 mm” como esta última crónica, “Frank más allá del infierno”, permiten observar de qué manera parece actuar la prueba cuando se le emplea como parte de los *efectos de autenticación* auspiciados por los verbos *escuchar* y *mirar*. Mientras en “El

biberón y la 9 mm”, el elemento probatorio pasa primero por ubicar emocionalmente al lector en la situación de *miedo* que motoriza un *atracó*, y luego pasa por *confrontar* imaginariamente *al niño delincuente mirado* por el cronista en situación de víctima (aunque emplee la forma pronominal de segunda persona); en “Frank más allá del infierno”, la prueba contundente son las *palabras* del taxista *escuchadas por el narrador* de la crónica, sin antes –por cierto– situar de manera personal al lector en el fenómeno de la muerte del joven de catorce años a manos de dos hermanas, quienes le disparan después de ser atracadas por él, como sí se busca y se logra en la crónica anterior. Aquí y allá, la posición de quien mira y de quien escucha ocupada por el narrador respecto a lo contado determina, sin lugar a dudas, la pertinencia en el relato de todo elemento distinto al sentir o al parecer del cronista para los efectos de *probar*. Es decir, para el fin de mostrar y de hacer patente la verdad de su palabra, pero también para señalar cualquier otro elemento considerado en el relato. Esas palabras del taxista de “Frank más allá del infierno”, escuchadas y reproducidas por el narrador en su insistente uso de la voz onomatopéyica *rata*, le son útiles a aquel para *validar* y *autorizar*, frente al lector, su propio concepto acerca del asunto narrado:

La muerte de Frank Pérez Chacón hubiese abierto un debate nacional en una sociedad normal, pero nada sucedió aquí porque ésta es anormal, está enferma, al punto de condenar a un niño ratero y exaltar a traficantes de armas, sobornadores, lavadores de dólares y corruptos. Cuando Frank murió, millares de Frank estaban naciendo o formándose. Todos los planes unión, todos los operativos y todos los balazos no acabarán con el mal, porque la sociedad que los mata es la misma sociedad que lo engendra. A largo plazo se trata de un suicidio, como el del escorpión que rodeado por el fuego se clava su propio aguijón. Es la culebra que se muerde la cola. (29)

Pues bien, así como parece suceder con los *indicios* que a menudo sirven de *justificación y comprobación*, es decir de prueba, para los actos de escuchar y mirar en los demás libros de crónicas aquí citados, saborear para el cronista de los textos de Ben Amí Fihman también es remitirse a pruebas. Es probar o saborear en el sentido de degustar, pero también en el sentido de someter los platos de comida a examen con respecto a un modelo de calidad y servicio a la hora de comercializar con ellos. La primera manera de probar, asociada a degustar o saborear, está implícita en la segunda. Esta última incluye también la evaluación de la relación precio-valor en el menú, la calidad de los ingredientes utilizados en la cocina, la atención al comensal, el cumplimiento de las expectativas generadas por el menú, entre otras cataduras advertidas por el cronista. Por todo esto, en el caso de las crónicas de Ben Amí Fihman, *probar es legitimar, justificar la verdad* de aquello que su narrador dice sobre los restaurantes, las bebidas y los platos de la cocina pública venezolana del mundo de esos textos. Y, más allá de las implicaciones de orden ideológico o conceptual, por ejemplo como método de razonamiento,¹⁸ a que da lugar el hecho de *probar* en tanto *mecanismo de certificación de la autoridad* del narrador sobre la materia de su discurso, para los textos de crónicas en general, y sin lugar a dudas, el cronista es el sujeto que propone, ejecuta y discute de pruebas en todos esos mundos hechos de palabras.

Dije líneas atrás que *la cuestión de provecho para conocer cómo se comporta o qué hace el sujeto de las crónicas a fin de dar con la palabra en aquellos ámbitos de dónde la toma, no era, por supuesto,*

¹⁸ Materia útil, por otra parte, para discutir acerca de la formulación de los pensamientos, juicios, y el saber en las crónicas periodístico-literarias, que me gustaría plantear más adelante, en otro momento, junto con las propuestas presentadas por Michel Foucault en *La arqueología del saber* en torno a las regularidades de los conceptos en las formaciones discursivas.

la pregunta de la canción de José Luis Perales ¿en qué lugar se enamoró de ti? sino, más bien, ¿en qué lugar se sitúa el cronista con relación a los objetos de sus relatos? Hemos visto hasta aquí que si bien los lugares o las posiciones del cronista ante su materia de habla pueden ser varios (por ejemplo: la de quien se intriga, de quien se acerca y averigua, quien siente melancolía o de quien concluye acerca de algún tema, como observamos en algunas de las crónicas de Ben Amí Fihman), en tres verbos, cuando menos, parece agruparse la tendencia general señalada por las acciones de esos narradores. El sujeto de las crónicas ocupa posiciones de quien escucha, quien mira, y quien saborea o degusta. Gracias a las acciones de escuchar, mirar, saborear o degustar, percibe sus objetos, se apropia de las palabras que los nombran lo mismo que de aquellas otras que facilitan la identificación de estos últimos, y prueba su propio punto de vista sobre esos objetos y esas palabras, al narrar sus relatos. El narrador escucha, mira y saborea, en definitiva, con el fin de dar cuenta de esos temas de habla.

Solo faltaría, entonces, ocuparnos de este *fin ulterior* en lo que resta por decir para completar la respuesta a la cuestión *¿en qué lugar se sitúa el cronista con relación a los objetos de sus relatos?*, y para dar también por concluida, por cierto, la sección inicial, “Ese que habla en las crónicas”, de este capítulo relativo al sujeto de esos textos. Pero, hay dos cosas que sería necesario decir ahora mismo, antes de pasar a conocer qué posiciones puede ocupar el cronista al hablar de los diversos dominios de objetos de su discurso, con respecto a los cuales no puede guardar silencio. La primera de esas cosas tiene que ver con una situación perceptiva relacionada con el narrador de las crónicas cuando es él quien realiza entrevistas. La otra está referida al instrumental *intermediario* usado por todo cronista para alcanzar sus objetos de discurso.

Empezaré por lo relativo a las entrevistas. Se podría afirmar que la reunión de varias crónicas en conjuntos plantea el predominio de algunos verbos animadores de otras acciones o envueltos en otros actos igualmente adelantados por los narradores de esos enunciados. Acabo de decir, por ejemplo, que en los textos de Ben Amí Fihman domina el verbo *saborear* de parte del cronista en al menos *dos sentidos de la acción de probar o de someter a prueba*. Pues bien, en el caso de las crónicas de Nelson Hippolyte Ortega se estaría tentado a decir que su verbo dominante, *entrevistar*, en cuanto a los comportamientos del sujeto de las crónicas se refiere, también conduce de una forma directa, natural y evidente, a la acción de probar semejante al caso de *Los cuadernos de la gula*, claro que en otro sentido de ese verbo. En el sentido de *registrar hasta dónde llega en sus respuestas* y en su exposición *el entrevistado*, mientras el cronista le plantea cuestiones y le inquiere en ciertos temas. La palabra *desnudarte* en el título del libro de crónicas de Hippolyte Ortega, *Para desnudarte mejor. Realidad y ficción en la entrevista*, ya es un elocuente indicio del modelo de prueba al cual estaría subordinando el narrador a sus entrevistados en ese libro. Allí probar no solo pone en acción un tercer sentido posible de ese verbo, también tiende a lucir como una acción diferente en complejidad al caso notado en los textos de Fihman, para los cuales probar devenía básicamente, según vimos, de saborear la comida pública venezolana. Los textos de Hippolyte Ortega involucran probar en las acciones narradas, pero no solo debido a la tarea de entrevistar, sino también o principalmente a causa de dos de los verbos que ya hemos reconocido como claves para los textos de crónicas cuando son vistos como un solo conjunto.

Entrevistar trae consigo una manera de *escuchar* por parte del entrevistador circunscrita a respuestas. Y también trae consigo una forma de *mirar* limitada a un centro de atención; sobre todo, cuando la conferencia y concurrencia de los participantes de la entrevista se

dan en un mismo lugar y tiempo. Ambos casos giran, naturalmente, en torno a quien está siendo entrevistado. En otras palabras, entrevistar es un modo de escuchar y un modo de mirar a los personajes alentados por el cronista. Y si todo ello lo lleva adelante este último con el propósito de verificar hasta dónde se pone de manifiesto su interlocutor mientras ambos conversan, podría afirmarse que *entrevistar* es otra revelación de los verbos *escuchar*, *mirar* y *probar* ya característicos de las crónicas. Ahora bien, con este reconocimiento no solo doy cuenta de una regularidad que franquea los textos de crónicas o de una regla discursiva de formación de su sujeto, modelada por esas acciones; también quiero hacer notable el acto de entrevistar como aquel capaz de convocar consigo no un verbo ni una sola percepción, sino esos tres verbos o percepciones fundamentales del cronista y, por tanto, de la crónica. Una notoriedad, venida al caso de lo que digo, iluminadora a la hora de empezar a comprender algunas correspondencias entre las entrevistas y las crónicas escritas por los autores venezolanos hasta aquí nombrados.¹⁹ La relación que guarda el sujeto de esas últimas cuando es él quien entrevista, con el sujeto que escucha, mira y prueba más puramente característico de las crónicas periodístico-literarias venezolanas de finales del siglo XX, parecen entregarnos de una sola vez una sencilla certidumbre de por qué determinadas entrevistas efectivamente sí son crónicas, de por qué a un libro, semejante a

¹⁹ Así como existe una correspondencia entre las acciones de escuchar y mirar propias del sujeto de la entrevista y del sujeto de la crónica, yo intuyo que de igual modo existen correspondencias de índole compositiva útiles para entender por qué los textos de Nelson Hippolyte Ortega reunidos de su libro *Para desnudarte mejor. Realidad y ficción en la entrevista*, o algunos de Dahbar en *Sangre, dioses, mudanzas*, y de Socorro en *Criaturas verbales* son, por ejemplo, crónicas escritas a manera de entrevista. El próximo capítulo está dedicado en especial a analizar y discutir este último aspecto junto a otros igualmente vinculados con las estrategias retóricas de las crónicas.

Nosotros (somos) los otros heridos por el poder público

Para desnudarte mejor. Realidad y ficción en la entrevista de Nelson Hippolyte Ortega, se le puede llamar libro de crónicas.

El fenómeno de la entrevista, sin embargo, no se agota en lo dicho hasta este punto. También resulta muy revelador observar en ese portento el reforzamiento de la tesis, ofrecida líneas atrás, acerca del narrador como el sujeto propiamente con derecho a hablar en las crónicas. Porque, si bien la conversación en ese tipo de encuentros se plantea a dos voces cuando mínimo, y no a una como es común en el resto de las crónicas distintas a la entrevista, el narrador en estas es quien dispone el encuentro, controla y registra la sesión de preguntas y respuestas en el momento de su realización, pero también quien luego las transcribe y quien recrea el suceso; es decir, la voz que cuenta lo ocurrido, el sujeto que narra la entrevista. En “Soy tu esposa por un día”, texto de *Sangre, dioses, mudanzas* de Sergio Dahbar, el periodista entrevistador relata paso a paso sus tareas y pesquisas previas al encuentro con Monika, también nos habla del encuentro en sí y de la información que obtuvo al entrevistarla. Todo ello lo realiza iniciando la crónica con una frase de Monika: “Soy igual que tú”. Enseguida prosigue con algo de descripción acerca de la entrevistada y el encuentro: “Las manos de Monika entrelazan los dedos, crujen, esconden su humedad, y alisan la falda beige. Cuando habla busca mis ojos [...]. Sentados en una mesa del Gran Café, rodeados por gente dispersa [...] vemos morir la tarde de otro sábado [...] Monika cierra su blusa blanca, a la altura del pecho, y lleva la taza de té a la boca [...]” (41). Luego, retrocede al tiempo de concertación de la cita:

Durante una semana completa recorrí los avisos clasificados con una lupa. Era un trabajo chino: debía descubrir entre la maraña de letras y páginas sucias los ofrecimientos de un oficio inusual: aquellas mujeres que alquilan sus conocimientos espirituales, domésticos, sexuales, por un día o un fin de semana [...]. En una semana reincidían numerosos avisos. Ninguno era muy

preciso y hubiera desvelado a una convención de semiólogos. “Distíngase al seleccionar su aviso, exclusivamente para ejecutivos y turistas, Escort Service, sólo domicilio u hotel, sábados y domingos inclusive”.

[...]. Realicé infinidad de llamadas, [...]. Una última comunicación, sin embargo, dejó un aliento de optimismo en mi cuerpo. A diferencia de las otras interlocutoras, esta muchacha no trancó el teléfono, ni me agredió verbalmente. Escuchó en silencio. Y aceptó. No quise creerlo: enmudecí. Acordamos una cita, se describió a sí misma con palabras sobrias, preguntó cómo era yo y colgó. Observé un rato el teléfono sin abrir la boca. (Dahbar, “Soy tu esposa por un día” 41-2. Las cursivas, aquí y en el próximo texto, son del autor)

Después de ese recuento acerca del mecanismo empleado para conseguir la cita con Monika, el narrador nos ofrece la sesión de preguntas y respuestas con el siguiente comienzo:

—No busco agredirte con esta entrevista. Sólo pretendo usar tus palabras para dar a conocer un mundo que existe en Caracas, que tú conoces. No me interesa tu nombre verdadero, ni acusarte públicamente, ni hacer juicios morales. Deseo oírte. Si te parece imposible, lo dejamos de este tamaño. Este encuentro no tiene que ser un padecimiento.

El cuerpo de Monika al fin se relaja y asoma las primeras palabras, con calma.

—Me usan, por una hora, por un día, por un fin de semana largo. Soy la otra de esos hombres que imaginan aventuras extraordinarias. No sé si en definitiva consiguen lo que buscan. Hay quienes creen que somos esas mujeres de las películas pornográficas o que tenemos no sé qué secretos en el sexo. (42)

Nosotros (somos) los otros heridos por el poder público

Finalmente, cierra el relato con el momento de la despedida entre ambos interlocutores y su alejamiento:

Monika sonrío y calla al mismo tiempo. Intenta atrapar mi último gesto después de las palabras. No lo logra. Reviso las notas, con atención, mientras ella persigue infructuosamente otra posición en la silla [...].

Torpemente abandonamos las sillas: estiro las piernas, acomoda su chaqueta y cuelga la correa de su cartera en el hombro. Un apretón de manos nos despide para siempre. Camino hacia mi automóvil con decisión. Pero la curiosidad me pierde: giro sobre mis pies y advierto que ella también ha caído en tentación de observarme. Sonreímos. Luego cruza el corazón de Sabana Grande [...].

Y no la veo más. (44-5)

Algo similar, en cuanto al control ejercido en el relato por parte del entrevistador, ocurre con las entrevistas de Nelson Hippolyte Ortega. En “José Gregorio Hernández. Soy Santo pero no misógino” por ejemplo, si bien los trozos que sirven para contextualizar la entrevista con José Gregorio Hernández, en lugar de producirse gracias a las palabras directas del narrador como en “Soy tu esposa por un día” de Sergio Dahbar, están logrados valiéndose de una conversación previa, tejida entre el narrador y la hermana del personaje mientras este llega a la casa y se da el encuentro entrevistador-entrevistado, en ellos resulta igualmente clara la injerencia del entrevistador en todo lo narrado. Al punto de dar muestras el narrador de tener un conocimiento anterior de las respuestas de los personajes capaz de guiar la conversación hacia una historia determinada; al punto también de llegar a transcribir datos de complemento solicitados, según él, por los hermanos Isolina y José Gregorio Hernández, mientras hablan con el entrevistador, y dejar ver los detalles en apariencia insignificantes que le son útiles para lograr un

efecto de realidad aunque ahora y aquí, más bien, lleguen a servirme de manera óptima para llamar la atención sobre el carácter ficticio de todo el encuentro. El texto se inicia de esta manera:

Míralo, allá viene. Viene por la esquina. Camina rápido. A paso corto, sin levantar la vista —dice Isolina Hernández, su hermana—. Con los mismos libros de siempre debajo del brazo: uno de oraciones y otro de bacteriología. Saluda a los transeúntes. Se quita el sombrero. Le besa la mano a un cura. Tres muchachos le gritan “santón, santón, santón”. El [sic] no se inmuta. “Ridículo, pavoso, patiquín” —vocean otros. El [sic] sigue. Aquél le tiró una piedra. —*¡Qué extraño! De joven desafió a un compañero y lo derribó de un puñetazo* [dice el entrevistador]. —Ya no es el mismo —dice su hermana. Camina con un paltó verde y una corbata roja. —Se trata de un auto castigo [...]. (Hippolyte Ortega, “José Gregorio Hernández. Soy santo pero no misógino” 51. Las cursivas son del autor)

Un detalle aparentemente insignificante, rentable para lograr verosimilitud adecuada a la transcripción de una entrevista, se halla al iniciarse la conversación entre José Gregorio Hernández y el entrevistador, en la acotación sobre la repetida tosesilla de este:

—¿Qué quiere saber de mí? ¿Por donde quiere comenzar?
—*Bueno, no sé... Por ejemplo, ¿de dónde salió esa fama de misógino?*
(Carraspea). —Lo cierto es que nunca me interesó realizar virilmente mi destino ni desarrollar los instintos inferiores, ni

Nosotros (somos) los otros heridos por el poder público

darle rienda suelta a la bestia que todos llevamos dentro.

—¿Por eso se pone el cilicio, para someterla?

—Para hacerme más digno ante los ojos de Dios. (54-5)

La siguiente cita muestra una añadidura en el relato solicitada por uno de los entrevistados, y también deja evidenciar el grado de ficcionalidad de la entrevista al permitir contrastar la temporalidad de esta última, asociada de antemano al período de vida de José Gregorio Hernández, con el tiempo real del enunciado, coligado a las últimas décadas del siglo XX (no solo a través del año 1993, fecha de edición de *Para desnudarte mejor*, sino también gracias a las referencias al tiempo presente de quien escribiera la entrevista y el libro —el entrevistador, Nelson Hippolyte Ortega— explícitas en la misma portada: los años que van de 1983 a 1989):²⁰

Una pequeña cruz flota en su corbata. Un pañuelo amarillo sale del bolsillo del paltó.

—¿Por qué estudió medicina si quería ser abogado?

—Mi padre influyó en mí.

—No asistió a su entierro. ¿Por qué?

—Porque estaba en Europa y los estudios y el deber son lo primero.

—Se murió una de sus hermanas y tampoco estuvo allí.

—Tenía que dar una clase en la Universidad. ¿Quiere un poco de carato de guanábana? —preguntó con su voz aguda. Es muy bueno, hoy me tomé dos vasos. Por favor, anote estos datos para

²⁰ El texto de la portada se inicia de la siguiente forma: “*Para desnudarte mejor* no sólo recoge una serie de entrevistas reales y ficticias publicadas por el autor en el diario *El Nacional*, entre 1983 y 1989, a personajes tan disímiles como Simón Bolívar, José Gregorio Hernández, Guzmán Blanco, Miguel Otero Silva, el payaso Popy y Rafael [...]” (Hippolyte Ortega, *Para desnudarte mejor*, portada).

su entrevista: estudié la primaria en Isnotú (Trujillo), donde nací un 26 de octubre de 1826. A los trece años me vine a Caracas y comencé el bachillerato en el colegio Villegas donde fui Inspector de Disciplina. (56. El subrayado es mío)

En ambos casos, tanto en “Soy tu esposa por un día” como en “José Gregorio Hernández. Soy Santo pero no misógino”, la posición del entrevistador con respecto a lo expuesto en esos textos es la de quien reproduce la escena de la entrevista y sus diálogos, la de quien narra, momento a momento, algo que ha sucedido: valiéndose de las palabras de unos personajes con quienes ha mantenido una conversación y, apagando, cuanto le es posible, la aparición directa de su propia voz en las preguntas o acotaciones del relato. Pero, de manera similar a como se presenta en el resto de los textos de crónicas, en estos nuevos relatos, el cronista como entrevistador habla tanto de aquello que ha escuchado como de lo que ha mirado, indicando, incluso, como frontera de su habla, el límite hasta donde han aceptado llegar sus interlocutores al ser abordados por él. De allí que, a la pregunta “—¿Cómo ingresaste a este mundo?”, formulada por parte del entrevistador, Monika le contesta “—Prefiero no hablar de eso” (“Soy tu esposa” 43) ; y de allí también que, más adelante, cuando aquel le pregunta cómo ven los padres de esta el oficio de acompañante por un día, ella le responda: “Si sigues preguntando sobre mi vida privada terminamos la conversación” (43). El entrevistador, como se ve en los textos y lo reconocen los propios personajes entrevistados, es, entonces, el sujeto propiamente con el estatuto para anotar las palabras de la entrevista, para transcribirlas y luego hacerlas públicas. Es decir, para contarlas, porque él es quien narra el suceso, quien tiene derecho a hacer la cronología de lo sucedido y a hacer patente la certeza de ese hecho. El entrevistador es el narrador, es el cronista.

Sujeto interrogante, sujeto que escucha, sujeto que mira, y registra, o sujeto que saborea. El cronista de las entrevistas, como el narrador del resto de las crónicas, tiene la virtud de percibir sus objetos a una distancia que si bien no es siempre la de quien puede encontrarse en una cafetería sentado frente a un personaje como Monika en ocasión de entrevistarla, a semejanza del narrador de “Soy tu esposa por un día” de Sergio Dahbar; por lo general, sí es la distancia de quien tiene una posición sumamente buena ya sea para mirar sus objetos y personajes, o para escuchar lo dicho, o para probar un plato o una bebida, que inevitablemente él siempre acaba inscribiendo en sus textos. Por ello, el entrevistador, de manera similar a todos los demás cronistas, es también el sujeto de las crónicas. Michel Foucault tal vez diría que “Está situado a una distancia perceptiva óptima [de sus objetos, una distancia] cuyos límites circunscriben la textura de la información pertinente” (*La arqueología* 86). Pertinente o a propósito, claro está, para ser información registrada, cosas contadas por el sujeto de ese discurso.

Ahora bien, el último aspecto a tratar para dar por concluida esta sección es el relativo a las posiciones o a los roles que puede ocupar el cronista en la red comunicativa propia de su campo discursivo, especialmente, al momento de hablar sobre sus objetos una vez los ha percibido (una vez, por ejemplo, los ha escuchado, mirado o probado). Antes de pasar a tratar este último aspecto y dar por acabada esta parte, sin embargo, intentaré resolver de inmediato la segunda cuestión diferida líneas atrás. Esa pregunta dejada en el aire podría especificarse así: ¿qué *instrumentos* intermediarios utiliza el cronista para tener las primeras noticias y algunas pistas sobre su objeto, para luego ir hasta él y tomarlo en y por la palabra, para nombrarlo?

Aquello que sirve de medio al cronista para conseguir su objeto y nombrarlo no parece, a primera vista, limitado a un escaso número

de elementos. Si, como he insistido ya en varias oportunidades, el cronista trata de alcanzar un objeto causante de los extravíos de su propia rutina diaria y la de los personajes o busca dar con algo que se encuentra en relación directa con los desvíos sufridos por esa cotidianidad, entonces luce fácil imaginarse que él dispone de muchos elementos útiles para ese fin. Sobre todo porque el espacio de aparición del objeto de su discurso es la calle, el trabajo o el domicilio, en donde discurre la vida de todos los días para sí mismo y los personajes. Esa materia de la que no puede dejar de hablar el narrador de las crónicas tiende, lógicamente, a estar presente en donde él se encuentre siendo sujeto de ese discurso; un área que puede ser amplia, no circunscrita como en el caso del médico, por ejemplo, al solo lugar de trabajo: su consultorio, el hospital, el laboratorio o la Escuela de Medicina. No obstante, sí existen cuando menos dos factores cuya combinación limitan el número efectivo de instrumentos mediadores entre el cronista y esas cosas de las que habla. Las acciones de escuchar, mirar y probar, constituyen uno de esos factores; los pasos previos, los caminos intermedios o de contacto directo con esos temas, y el hecho final que no es otro que hablar sobre esos últimos, representan la otra concausa. Algunos de los recursos instrumentales más característicos empleados por el cronista en el cruce de ambos factores, por tanto, son: la grabadora, la cámara fotográfica, el lápiz o cualquier otro medio para trazar, la libreta o las hojas de papel en donde sea factible anotar cualquier dato; pero también las informaciones aparecidas en la prensa, los videos, la correspondencia que le es enviada y hasta la memoria son parte de ese instrumental empleado por el cronista para alcanzar sus objetos de habla.

El cronista de los textos de Sergio Dahbar, por ejemplo, a veces dice llevar grabadora cuando sale a buscar material para la confección de sus relatos, antes hace uso de materiales escritos de tipo biográfico acerca de quienes luego son los personajes de sus enunciados, y también utiliza

el periódico como instrumento para alcanzar informaciones relativas al asunto de su habla; igualmente emplea el teléfono y la contestadora telefónica como medios gracias a los cuales logra establecer contacto con sus posibles entrevistados o alcanza datos sobre los temas que lo ocupan. El cronista de los textos de José Roberto Duque, por su lado, nos muestra su conversación directa con las víctimas lo mismo que con los vecinos de estas, y el manejo de los partes policiales provistos, al parecer, por la misma fuente de seguridad ciudadana, como sus mecanismos más inmediatos de conseguir los objetos de su discurso; y, aunque él mismo no lo especifica resulta evidente su empleo de algún instrumento en donde recoger todas esas referencias obtenidas en aquellos diálogos indagatorios. En los textos de Earle Herrera, también el periódico, especialmente las crónicas rojas aparecidas en ellos, y las declaraciones de víctimas, implicados y policías, tanto como los comunicados policiales, son los medios más al alcance del cronista para dar con sus temas. Para la narradora de los textos de Elisa Lerner son “las revistas de cine de la infancia y de una temprana edad”, y no tanto las películas ni el mismo séptimo arte en general según ella misma lo dice (“Cuarto Congreso Interamericano de Escritoras” 117), las verdaderas intermediarias entre ella y sus temas, pero también computa entre sus instrumentos: la prensa diaria, la radio, el televisor y los libros de literatura, en particular algunos escritos realizados por mujeres. En las crónicas de Milagros Socorro la cronista cuenta entre su instrumental con las fotografías, pero también con cosas como los espejos en donde ella misma se mira o las ventanas por donde se asoma. Y ciertos medios le permiten al narrador de las crónicas un alcance tan próximo a sus objetos que, como en el caso de las escritas por Ben Amí Fihman, le es factible saborearlos, colocarlos a prueba, nombrarlos y calificarlos de un modo directo, sencillamente a partir de su propio paladar.

De toda esta enumeración quizás resulta elocuente una cierta diferencia entre unos y otros instrumentos en cuanto al *momento*

apropiado para su uso pero también, según el tipo de acción emprendida por el cronista, justo cuando los emplea. Unos son útiles para iniciar su acercamiento al objeto, por ejemplo las notas de prensa, las fotografías quizás. Pero otros, en cambio, son útiles para recoger el habla o registrar los acontecimientos que después le servirán de punto de partida o de fuente documental para hablar exclusivamente de sus temas de interés; la grabadora, la libreta de anotaciones, están entre estos últimos instrumentos. Unos están claramente relacionados con la acción de mirar y otros, por ejemplo, con el acto de escuchar. Entre los pertinentes para la escucha se encuentran el teléfono, la radio, las conversaciones; los apropiados para la acción de mirar son, por ejemplo, aquellas fotografías y los vídeos al estilo de la crónica “Sexo, mentiras y videos” (7-15) de José Ignacio Cabrujas. Las biografías, las informaciones suministradas por la prensa y los libros de literatura, son medios propios de la acción de escuchar. Mientras que los espejos y las ventanas son útiles, por supuesto, para mirar. Lo cierto es que ambos tipos de elementos o herramientas (asociados al momento y a la acción a realizar) son parte del instrumental físicamente tangible empleado por el cronista para alcanzar sus objetos de habla.

Pero tal vez podríamos sumar a estos medios unos especialmente propios de la naturaleza corporal humana referida por el cronista. Allí estarían *los sentidos* involucrados en la recepción y reconocimiento de sensaciones y estímulos por parte del sujeto de las crónicas: la vista, el *oído* y el *gusto*, acerca de los cuales me he referido líneas atrás como los sentidos de percepción involucrados en las tres acciones más características del cronista. *Su memoria*, podría ser otro de los medios útiles a este sujeto para alcanzar su objeto, porque ella no solo es capaz de proporcionarle o de traerle al tiempo presente imágenes, sonidos, sensaciones y aspectos, necesarios a sus crónicas, sino que también es apta para registrarlos en cualquier momento. Las palabras del narrador de “Danubio sin vals en las Fuerzas Armadas” de Ben

Amí Fihman, cuando se pone a recordar deliberadamente un lejano día domingo “en la triste ciudad de Pilsen” (13), son un ejemplo del uso de la memoria como instrumento para acercarse al objeto de sus crónicas. No solo porque la emplea voluntariamente –*deliberadamente*, dice él mismo (13)–, sino porque además de lograr traer a su tiempo presente una imagen de la fila de gente esperando su turno para comprar helado, también consigue volver a la experiencia auditiva de ese recuerdo con su característico silencio apenas interrumpido por algún trozo de “papel arrastrado por la brisa tibia que recorre el lugar” (ibídem).

Retornemos, para finalizar, al aspecto que quedó pendiente hace un momento, antes de detenernos a tratar: primero, el caso de la entrevista; y luego, eso último que acabamos de ver relativo a los instrumentos empleados por el cronista para acercarse a su materia de habla. Veamos ahora, entonces, qué posiciones puede ocupar el cronista al hablar de los diversos dominios de su objeto de discurso una vez que ha logrado llegar hasta ellos y es el narrador de sus relatos. No me refiero ya a las posibles posiciones ocupadas por este sujeto frente a sus temas de interés, durante el tiempo inicial en que entra en contacto con ellos; me refiero más bien a *sus posturas*, a los diversos roles que él puede ocupar *en la red de informaciones* del mundo de las crónicas, en su etapa de hablar de aquello que ya no puede callar.

Al comienzo de “El guachimán que viajó al corazón de las tinieblas”, crónica de Sergio Dahbar, leemos las siguientes afirmaciones del narrador acerca de su quehacer:

No fue fácil reconstruir los cabos sueltos de una historia que ya nadie recuerda. Pasó tan desapercibida como los penosos acontecimientos del país, esos hechos que en otras latitudes ocasionan desajustes irreparables y dentro de nuestras fronteras no van más allá del comentario banal junto con el primer café de la mañana. (53)

Las diversas posiciones que puede ocupar el cronista en el circuito de intercambios verbales propio de su campo de actuación son proclives a presentarse a imagen y semejanza de esta postura explicitada por el narrador de la crónica. Su posición en la distribución y flujo de información en forma de textos es la de quien reconstruye historias de crímenes o situaciones de injusticia irresueltas por los mecanismos ordinario de justicia en el mundo de las crónicas, y las da a conocer al lector de la prensa. Es la de quien difunde la información reveladora acerca de la falta de resolución de esos casos de injusticia, acerca de los posibles implicados tanto en el hecho delictivo original como en el siguiente de no resolución del hecho, de impunidad. Es por tanto: 1) quien se aboga la tarea de dar a conocer un relato de importancia social hasta ese momento desconocido por la opinión pública: una *notitia criminis*, a partir de la cual estarían obligados a actuar los organismos competentes en la materia, como la Fiscalía o Ministerio Público. El cronista también es: 2) quien actúa denunciando otros hechos con distintas calidades de grave que afectan a un sector al parecer amplio de los personajes de las crónicas. Entre esos hechos está, por ejemplo, la venta de productos sometidos a ciertos procesos químicos para abaratar sus costos pero engañosamente son presentados al consumidor como elaboraciones de primera calidad (Fihman, “Sandra o la honestidad” 16); y también está la indiferencia de los propietarios de los vehículos ante el malestar que causan a sus vecinos cuando dejan sonar sin límite, sin atención, las alarmas de aquellos (Antillano, “La revolución de la alarma” 111). Estas últimas denuncias quieren llamar la atención de los interlocutores de las crónicas al parecer para que actúen en consecuencia y se realice un cambio en los comportamientos ciudadanos independientemente de la posible injerencia de los organismos públicos para frenar esos sucesos. Pero el cronista también es: 3) el sujeto que entrega sus historias al lector para desmitificar, cuestionar o relacionar sucesos y actuaciones de ciertos personajes del mundo de las crónicas. Esa es otra manera suya de denunciar. Allí

están los textos sobre personalidades internacionales del séptimo arte como las crónicas “Disparen contra Sinatra” (105-110), “*Francis Coppola. Anatomía de un rebelde*” (111-118) y “*Citizen Tucker*” (119-122) de Sergio Dahbar, acerca del cantante Frank Sinatra y de cineasta Francis Ford Copola; también se encuentran las de Elisa Lerner sobre personajes del mundo del espectáculo nacional, cantantes como Mirla (Castellanos) la protagonista de su crónica “Mirla es este país” (133-141). Igualmente se hallan los textos de José Ignacio Cabrujas sobre el presidente Pérez o sobre altos miembros de los partidos políticos venezolanos del tiempo de las crónicas. El sujeto de las crónicas ocupa: 4) la posición de quien se dirige a un público capaz de leer textos literarios en donde se ficcionalizan los hechos y el propio cronista junto a sus personajes, como en ciertas crónicas escritas a manera de diario íntimo o de epístola por el mismo José Ignacio Cabrujas, o como en las entrevistas ficticias de Nelson Hippolyte Ortega.

En la red de informaciones propia del mundo de las crónicas, el cronista parece concentrar sus energías en la comunicación de relatos no solo en términos que lucen propios del sujeto del discurso periodístico (quien va tras información y quien luego la da a conocer a una comunidad), sino también bajo modelos semejantes a los empleados por los sujetos de las ciencias sociales, de la historia por ejemplo o de la sociología y la psicología (quienes están capacitados para reconocer fenómenos sociales, recoger información al respecto y luego ofrecer explicaciones comprensibles o útiles a quienes hacen de sus interlocutores para saber de sí como individuos y entes sociales). La comunicación de relatos por parte del cronista luce igualmente semejante a la ofrecida por el sujeto de la literatura cuando (documentándose acerca del tema a tratar y elaborando mundos posibles a partir de ese material) es él quien eleva su voz para hablar por sí y por aquellos que, a diferencia de él, solo pueden callar.

NOSOTROS, LOS OTROS

La simpatía acerca ese “nosotros” textual al pueblo; pero las fotos cuentan otra historia: el pueblo son los otros.

Susana Rotker. “Nosotros somos los otros”

La próxima idea que me he propuesto plantear aquí está relacionada con el sujeto de las crónicas en su modo de ser *semejante* a los *otros*, en su manera de sentirse o percibirse *parte* de una comunidad (con una común relación de vecinos, una misma ciudadanía, y una nacionalidad igual) unida o determinada por el suceder de la calle, de la ciudad y del país en donde discurren todos sus días. Además de la *semejanza* entre los entes de las crónicas: entre su narrador y sus personajes, o entre el cronista y sus lectores asociados; en esta ocasión también pretendo exponer de forma general el modo mediante el cual el sujeto de las crónicas se hace ver *distinto* a los *otros*, su manera de no sentirse o no percibirse igual a ellos (como lo dejan advertir esos *nosotros* y los *otros* del epígrafe de Susana Rotker que inicia esta sección). En mi opinión, al ser a la vez sujeto y objeto de su discurso, el cronista se muestra semejante y distinto al resto de los personajes, pero también a los lectores a quienes están dirigidos sus textos. Los otros al ser aquellos objetivados, esos de quienes habla en las crónicas y esos a quienes el cronista refiere sus narraciones, no siempre son iguales a él cuando se concibe a sí mismo en la colectividad del nosotros que integra conjuntamente con ellos. Esa es una de las proposiciones notablemente unidas a quien relata las crónicas.

Al final de “¿Cómo es él? o ¿quién habla?” de la sección anterior, señalé que había dos asuntos relativos a la voz y a la actuación del cronista que lo distinguían del resto de las voces y actores del

relato: uno referido a su voz de narrador, y el otro relativo a su participación como personaje narrativo. En el primer caso, dije a la sazón que llamar la atención sobre su forma de narrar y mostrar sus opiniones en torno a las historias contadas por él son las dos cosas que lo distinguen de los demás narradores de relatos. En cuanto a lo segundo, concluí que las cualidades que singularizan al cronista en el rol de personaje son su posibilidad para hablar en los mundos de las crónicas y sobre ellos, desde su peculiar condición de hablante público y la perspectiva compartida —con los personajes y lectores— de un nosotros, los venezolanos. En este nosotros quiero detenerme ahora, tal como lo prometí al final de aquella primera parte de la sección “Ese que habla en las crónicas”.

1. Ustedes y yo

Iniciemos con la crónica “Chao” de Pablo Antillano. Allí, la voz del cronista se presenta al lector como un colectivo con respecto al cual solo se le distingue en razón de ser él, y solo él, quien enuncia de manera propia la crónica. Pero esa distinción, por demás inherente a todo texto narrativo relatado en primera persona por una misma voz, resulta perceptible cuando reparamos en la enunciación del relato y notamos, tras la breve escucha, que no es un colectivo ni son varias las voces sino una sola la que narra en términos estrictos. No obstante, el enunciado de continuo más bien se concentra en un modo de hablar tendiente a “incorpora[r] al locutor a un grupo” (Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls, *Las cosas del decir* 139), mediante ciertas marcas pronominales de la primera persona plural, como el posesivo *nuestro*, la forma *nos*, y la correspondiente conjugación de verbos en los giros naturales a esa persona gramatical. Y aunque el cronista también deja claro que su hablar está dirigido a varios lectores reunidos bajo el pronombre ustedes, estos últimos igual forman parte del grupo, algo grande entonces, constituido por el mismo narrador, los personajes ya aglutinados en el *nosotros*, y aquellos lectores.

“Chao” se inicia de esta manera:

Se acabó. Se fue el año. Se lo lleva todo. Se lleva el siglo y se lleva el segundo milenio de la Era Cristiana. Es tiempo de despedidas, nos despedimos de un año social y económicamente malazo y que, entre otras cosas, se llevó vidas muy queridas.

Como nos despedimos también del siglo, nos despedimos del gomecismo y del perezjimenismo, de los adecos y los copeyanos, de dos guerras mundiales y de la Guerra Fría. Si nos despedimos del milenio le enviamos un fuerte abrazo a Cristóbal Colón y a Dante Alighieri. (24. El subrayado es mío)

Este comienzo de texto coloca la enunciación en un *nosotros* amplio, todos los que despiden el año viejo cabrían allí; pero, en seguida, ese nosotros refiere a un grupo más restringido, aquellos que tuvieron un “año social y económicamente malazo y que, entre otras cosas, se llevó vidas muy queridas” (24). De inmediato a ese texto, el *nosotros* se presenta alusivo a los concedores, y quizás adversarios, del gomecismo y del perezjimenismo, de los adecos y de los copeyanos; es decir, se presenta alusivo a los venezolanos, tal vez los únicos entes encaminados derechamente a despedirse de esas posturas y actitudes políticas que hicieron gobierno en su país la mayor parte del siglo XX, según se podría interpretar de la cita. Ese grupo reducido a límites menores (en comparación con la mayoría mundial que despide el año y las grandes guerras occidentales del siglo) se va a revelar al lector, al ritmo de la lectura del texto, como el nosotros constituido por los personajes y los entes con los cuales se identifica el cronista y a quienes este habla *de tú por tú*, de locutor a alocutor.

Los párrafos que siguen a las palabras iniciales de la crónica “Chao”, citadas hace un momento, ofrecen nuevas aserciones encaminadas

a afiliar al narrador con un grupo identificado y conformado en un singular *nosotros* hacia el cual parece estar sensibilizado el cronista. Por ejemplo, cuando el narrador habla de la relatividad de la despedida del siglo XX asegura lo siguiente: “De todas formas este es un *ciao* relativo, porque estos episodios y estos personajes [el gomecismo, el perezjimenismo, los adecos, los copeyanos, las guerras mundiales y la Guerra Fría, Colón y Dante], para bien o para mal, nos seguirán acompañando durante los años que vivamos” (24). Y porque a quienes esos otros seguirán acompañando de modo inexorable mientras vivan es a todos los que integran el nosotros que participa de la interlocución (es decir, al narrador, junto a los personajes y a los lectores), cuando el cronista recuerda cómo fue la común utopía del año 2000 para el grupo del cual habla y del que forma parte, dice primeramente: “La síntesis [de esa utopía] puede identificarse con la serie de dibujos animados *Los Supersónicos*, una familia futurista integrada por Super, Robotina, Ultra, Lucero, Astro, Cometa y Cometín”, y de inmediato el cronista pasa a preguntar a sus interlocutores: “¿Los recuerdan?” (25). Más adelante, la perspectiva memoriosa a la cual convoca el fin de siglo XX también le permite al narrador pasar de esta última actitud dubitativa a ser aún más preciso al establecer vínculos de carácter grupal, con aquellos de quienes habla y a quienes se dirige. Esa precisión parte del uso del pronombre posesivo de la primera persona plural, *nuestro*, sumado a testimonios *sentimentales* y *culturales* privativos de la generación de personajes de la crónica en consonancia con el narrador:

Nuestro museo de Bellas Artes, que lideriza María Elena Ramos, se ha lanzado al rastreo de un álbum de barajitas sobre el año 2000, que circuló en los años 50 –veinte años antes de *Los Supersónicos*–, con el propósito de hacer una exposición el próximo año. Este álbum, que tiene tan hondo significado sentimental y cultural para una generación, sembró en ella toda una estética de progreso y anticipación a través de centenares de imágenes futuristas. (25-6. El subrayado allá y aquí es mío)

Al cierre, el relato finalmente confirma la identidad del cronista con el grupo de personajes entre quienes circuló el álbum de barajitas: “Estos diseños arquitectónicos que iniciaron el forjamiento de la imagen del futuro, y que nos condujeron a imaginar el año 2000 [...] venían preñadas de antigüedad [...]” (27); y, “La imagen y la identidad del año 2000 al que hemos llegado [...] contienen un poco de todo [...]. Pero traen también una dosis de violencia, despotismo, desigualdad, hambruna y esoterismo medicinal que no estaba entre nuestras barajitas” (27). Las barajitas de una generación de venezolanos muy jóvenes por los años cincuenta del siglo XX, a ese grupo de conciudadanos alude y con él se identifica propiamente el cronista, aunque el nosotros también agrupe a otros venezolanos con la llegada del fin del segundo milenio.

La incorporación del narrador de las crónicas al conjunto representado por el nosotros es indudable en “Chao” de Pablo Antillano. Ese grupo, como he mostrado, se corresponde con un *nosotros los venezolanos* sensibilizado ante cierto acontecer internacional notable por estar referido al progreso y sus paradigmas, y a la imaginiería, a su vez, asociada al fin del milenio, según lo indican las citas anteriores. Se trata de un nosotros sensible y reflexivo de igual modo ante los desplazamientos y protagonismos políticos nacionales, lo mismo que ante la TV, el cine y la literatura de ciencia ficción.²¹ Pero, si bien

²¹ Al hacer su retrospectiva acerca del preludio estético característico de las últimas décadas del siglo XX, en “Chao” el cronista no solo incluye la arquitectura y sus diseños, también señala que “En las décadas siguientes, la literatura y el cine de ciencia-ficción enriquecieron esta estética, que se fue reencontrando con toda una imaginiería medioeval y barroca ‘más humana’, con la que hizo una asombrosa sintonía. En la saga de *La Guerra de las Galaxias*, por ejemplo, Lucas incorpora numerosos elementos esotéricos como la esfera hermética, la nave de Darth Vader, espadas medioevales iluminadas, capas y trajes a la manera templaria, monjes enanos, un bestiario de criaturas diabólicas que conviven con los ‘tradicionales’ y limpios robots, coherencia futurista, naves espaciales, ciudades flotantes y ambiente electrónico” (Antillano, “Chao” 26). El cronista también cita los filmes *Blade Runner*, *Mad Max* y *Metrópoli*.

tal sensibilización y reacción positiva permiten considerar al cronista en identidad con una comunidad anchurosa en donde estarían él y muchos más personajes del mundo posible de “Chao”, en mi opinión, todavía existen por nombrar al menos otros dos casos más, distintos al de “Chao”, en donde el narrador de las crónicas venezolanas de fin de siglo XX es parte de un colectivo, de un *nosotros*.

2. Ellos y yo, el nosotros triangular

En la crónica “Clientes” del mismo Pablo Antillano (28-31), el cronista nos relata la experiencia del personaje Asdrúbal Ron Manrique en su papel de mamá sustituta de sus hijas, mientras la verdadera madre “hacía el curso de Mercadeo en Atlanta” (29) por un lapso de tres semanas. La historia es contada por el narrador de la crónica desde la distancia de la tercera persona gramatical y, aunque solo en un momento este se muestra parte explícita de cierto *nosotros*, podría asegurarse que el mundo de referencia no es ajeno al cronista como tampoco le resulta completamente extraño el colectivo formado por los *otros* personajes del relato (distintos al protagonista y a las madres de la clase media) de quienes toma distancia. Así que, de modo contrario al gesto de borrar las huellas del narrador, propio de las enunciaciones realizadas desde la perspectiva pronominal él o ella, el enunciado más bien permite identificar al cronista como integrante de un grupo que cuestiona la actitud de ciertos personajes de su propio entorno nacional y, de una vez, fija sus específicas diferencias con ellos.

“Clientes” comienza con la presentación del protagonista de la historia narrada y de su circunstancia familiar del momento, en estos términos: “Asdrúbal Ron Manrique asistió muy temprano a la reunión de madres. Era la única madre de corbata, bigote y panza. Le costó un poco encontrar el aula de quinto grado donde estaban

las demás [madres-representantes]” (28). Luego de estas primeras líneas, el cronista detalla las cosas que preocupaban “a la veintena de profesionales de la crianza” con quienes se reunió Ron Manrique ese día: “el exceso de tareas, el peso del morral, la prohibición de traer los Game-boy al colegio, los preparativos de la Primera Comunión, el deporte obligatorio, la hora de llegada, la verbena y los nuevos sistemas de calificaciones que piden en el Ministerio de Educación” (28). En estas primeras líneas, y las siguientes complementarias a la presentación de Asdrúbal y de sus actividades de madre sustituta, ya se dejan ver las marcas de identidad entre quien narra y la materia de su narración, entre el cronista y la visión de Ron Manrique acerca de la vida junto a los hijos, propia de una madre de la clase media.

Una de las marcas de identidad entre el sujeto de “Clientes” y su objeto de discurso es aquella lista de cosas que preocupan a los profesionales de la crianza mostrada por el narrador con la familiaridad de quien experimenta y conoce muy de cerca tanto los asuntos y artefactos llevados por los chicos a la escuela, como la sucesión de eventos en donde esos mismos hijos participan a modo de rituales sociales. No obstante esta muestra de semejanza entre el narrador de la crónica y la materia de su relato, sin duda alguna que la primera impresión de igualdad entre ambos, entre narrador y personaje, es la caracterización genérica de Asdrúbal como el único hombre en medio de una reunión de madres representantes. A mi juicio, ese contraste entre él y ellas contribuye de manera definitiva a que el lector en adelante perciba al cronista como semejante al personaje, a tal punto que este último, perfectamente, podría ser una transposición del cronista, una representación suya. Al respecto, entre los varios indicios de la relación de igualdad cronista-personaje está el minucioso conocimiento de la experiencia familiar de Asdrúbal ofrecido por quien narra. Este conoce desde el número de hijas del protagonista (a saber, dos) (Antillano, “Clientes” 28-9) y el grado de

Nosotros (somos) los otros heridos por el poder público

instrucción primaria cursado por ellas (segundo grado una, y quinto, la otra) (28), hasta la causa de la ausencia de la madre, el lugar y la cantidad de tiempo que le tomará el curso emprendido por esta, lo mismo que las actividades más domésticas, socio-familiares, socio-maternales y mansas de Asdrúbal en ausencia de su mujer. Ese saber del cronista lo lleva a afirmar cosas como esta:

Las tres semanas que siguieron, mientras la madre de sus hijas hacía el curso de Mercadeo en Atlanta, desempeñó con la lengua afuera su rol de madre sustituta. Tardes de natación, flamenco, gimnasia rítmica, inglés y teatro. Asistió a una docena de cumpleaños y organizó un par de *pijama parties*. Hizo el mercado, fue al pediatra, al bautizo de Eugenio Enrique, visitó a las dos abuelas y la tía Elvira. En la oficina lo extrañaron. (29)

Otro indicio de identidad se encuentra en la mirada que asiste al cronista cuando describe a la representante electa delegada en la reunión de madres del quinto grado. Esa mirada y lo que deja conocer de esta hacen pensar en el cronista con visión y voz masculinas a semejanza del personaje de quien habla. En ese sentido, el *llamativamente bella* de la siguiente cita es muy elocuente:

Cuando vino la elección de la madre delegada nadie lo miró. Obviamente ellas pensaban que él no reunía ninguna de las cualidades que requiere una buena madre-representante. Reeligieron a dos veteranas, una de ellas llamativamente bella, con pantalones *stretch*, tacones muy elevados, larga cabellera blanca y sombras violetas en torno a sus ojos claros. Le pareció razonable, así que sumó el suyo al bosque de brazos unánimes con el que culminó la reunión. (28-9. El énfasis es mío)

Las indicaciones del cronista acerca de la relación afectivo-laboral entre Asdrúbal y sus compañeros de trabajo, sumadas a los señalamientos en torno a ese personaje como relator de su experiencia con las madres representantes de colegio, son otros dos índices que igualmente contribuyen a pensar en una verdadera similitud narrador-personaje. Recordemos, por ejemplo, que las palabras finales de la cita sobre el curso en Atlanta de la mamá de las niñas eran: “En la oficina lo extrañaron” (28); y ahora veamos lo siguiente, un poco antes de finalizar la crónica, justo al hablar de las batallas de las mujeres por un cupo en la escuela privada, idóneo para sus hijos y el bolsillo familiar, la voz narrativa señala esto otro: “Ganado para estas causas, Asdrúbal Ron Manrique nos advirtió que en estos días saltó a la agenda pública uno de estos casos que normalmente se libran en silencio” (30. En una y otra parte, el subrayado es mío). Como se ve, ambas referencias no solo permiten al lector imaginar que Asdrúbal y el cronista han intercambiado pareceres sobre el tema de la crónica (ese *nos advirtió* ¿no rotula un diálogo entre interlocutores?) al grado de ser narradores del mismo testimonio; también asoman la idea de que ambos frecuentan o tal vez hasta comparten el mismo lugar de trabajo (ese despacho en donde echaron de menos la habitual presencia del personaje). Solo así se explicaría de manera verosímil el conocimiento del narrador acerca de la sensación de extrañamiento vivida en la oficina por la ausencia del personaje. Un dato, por cierto y en términos de modestia personal, a lo mejor difícil de haber sido relatado al cronista por el mismo Asdrúbal con una expresión más personalista e inverosímil del tipo *en la oficina me extrañaron*.

Ahora bien, la identidad entre el personaje principal del relato y el cronista también favorece otras compatibilidades, otras aproximaciones entre este último y algunos otros personajes de quienes habla en la crónica. Me refiero, en especial, a la afinidad hacia las madres y hacia la clase media a la cual pertenecen ellas en el mundo de las crónicas.

Nosotros (somos) los otros heridos por el poder público

Las madres integran un grupo que es valorado por el narrador en virtud de la enorme cantidad de actividades que realiza y por su dedicada crianza de los niños, de esa manera nos lo hace saber con descripciones como la siguiente:

Ellas se sientan en las gradas en torno a la piscina a leer sus informes, a llenar libretas o a corregir pruebas. Aplauden en el flamenco o parlotean en los pasillos, intercambian adaptógenos y recetas, hablan por el celular o se dan un salto a la oficina o al *spinning*. Mujeres robo-cop, profesionales, afroditas, invencibles, que habitan el maltratado mundo de nuestra clase media. ¡Chapó!, dijo Asdrúbal. (29)

Y también son valoradas por la lucha emprendida por ellas ante los dueños de los colegios y las entidades gubernamentales que juntos favorecen hechos cuestionables, por ejemplo, a favor del lucro material de los primeros frente a la flagrante violación del derecho a la educación de los hijos de la clase media. El cronista describe un suceso de esa índole de la siguiente manera:

Un grupo de madres de un colegio bilingüe perdió una batalla en la Corte Suprema porque el alto tribunal decidió que, entre dos derechos ciudadanos –uno que garantiza el derecho de un particular a mantener un negocio educativo, y otro que garantiza los derechos de un niño a mantener su cupo en el sistema educativo– era más importante el de los dueños del colegio. (30)

Aparte de las semejanzas anteriores relacionadas con el género masculino de ambos y con el lugar de trabajo, el cronista y el personaje también comparten el hecho de ser narradores de un suceso que sin ellos dos no hubiera podido conocerse. Asdrúbal narra al cronista las circunstancias vividas como mamá suplente de sus hijas,

las actividades de crianza en general y la lucha de las madres de la clase media; el cronista, por su lado, habla de todo ese tríptico de historias que el personaje le ha relatado. En tal sentido, ambos se identifican como narradores del mismo testimonio. Pero no solo eso los junta a los dos, uno y otro también lucen gemelos en el nosotros de la crónica, junto a las madres y a la clase media; y ambos parecen uno mismo cuando se hallan frente a la contraparte de esas emprendedoras mujeres y su clase media. Es decir, frente a quienes serían los otros del *nosotros*, el resto de *ellos*, los colegios privados y la Corte Suprema. La crónica finaliza con la siguiente exhortación de parte del narrador quien, por cierto, ahora toca el hombro a los padres para que pasen a ocupar su lugar en el litigio:

Un reportaje de Alfredo Meza en *El Nacional* del 12 de marzo, da completa cuenta del episodio. Tras un año de batallas judiciales y de la decisión de la Corte Suprema, los niños “sólo pasaron la reja del colegio para presentar los exámenes finales”. La directora del colegio declaró: “Uno tiene una empresa y tiene que regirse por sus reglas. De resto sería una anarquía”.

Esto ya no es sólo un asunto de madres, reclama Asdrúbal. Se ha convertido en un asunto de padres, de niños, de bufetes influyentes, de leyes, de ética empresarial, de autoridades educativas. Es un asunto de Estado. (30-1)

Si la situación de enunciación de la crónica “Chao” localizaba al narrador en la perspectiva de *ustedes y yo somos nosotros*, en esta articulación simbolizada por “Clientes”, el cronista se inclina a brindar la visión de *ellos y yo somos nosotros*. La narración de la experiencia de Asdrúbal –con quien se identifica el narrador por su género y por su peculiar desconocimiento del mundo de referencia femenino– junto a las vivencias de las madres clase media frente a los colegios privados y la Corte Suprema, igualmente relatadas gracias al testimonio de

Asdrúbal y al reportaje de prensa de Alfredo Meza, constituyen el total de los acontecimientos y de los personajes que el cronista registra. En la visión de *ellos y yo somos nosotros*, *ellos* serían el congénere (Asdrúbal) y los demás conciudadanos (los demás personajes) acerca de quienes cuenta cosas el cronista, y *yo* representaría, por supuesto, a ese que relata cosas; ambos, *ellos y yo, somos nosotros*, los venezolanos de la crónica. De un lado por tanto se hallarían reconocidos *ellos*, y del otro, el cronista, pero todos juntos formarían parte del *nosotros*. Ahora bien, ese nosotros somos los venezolanos, edificado por Asdrúbal, los demás personajes, y por el cronista, no desvanece las posibles diferencias y ciertas identidades de menor y mayor grado entre los entes del relato y la voz que narra. Más bien funda un principio de asociación y distribución grupal al interior del conjunto de los venezolanos con respecto al narrador. Los colegios privados y la Corte, instituciones de quienes toma amplia distancia política e intelectual la voz narrativa, polarizan la diferencia de mayor grado entre los personajes y el cronista. Mientras que la otra distinción, la de menor o tan estrecho valor que incluso puede jugar a la identidad entre el narrador y los personajes restantes, termina por atraer la afinidad hacia Asdrúbal, las madres, y la clase media.

A ese nosotros, compuesto por *ellos* y por el *yo* de quien relata, me referí como un *nosotros triangular* al final de aquella primera parte de la sección “Ese que habla en las crónicas” (ver nota 21). A mi juicio, este nosotros puede imaginarse de forma similar a un triángulo porque *ellos* no son un conjunto lineal ni homogéneo que se presenta al lector equivalente a una masa compacta e indivisible de personajes del relato. Ellos, según mostré, más bien son dos grupos cuando menos distinguibles entre sí de acuerdo con el mayor o menor índice de afinidad que el narrador les manifieste frente al lector. La arquitectura de ese *nosotros triangular* colocaría en uno de sus lados la ipseidad del cronista, en otro fijaría el espacio en donde él podría

coincidir con los personajes, y en el tercero de los lados se hallaría la zona integrada por los entes hacia los cuales el narrador manifiesta abierto desacuerdo y su posición de cuestionamiento, aunque los reconoce como naturales de su misma comunidad o de su misma ciudadanía. Los tres lados contiguos entre sí constituyen el *nosotros*, los venezolanos.

3. Nosotros por un breve tiempo

El tercer y último caso a tratar, en donde el narrador de las crónicas es parte de un colectivo con el cual se relaciona fraternalmente, también tiene su génesis en la situación de enunciación de *ellos y yo somos nosotros*. Pero, a diferencia del nosotros que he llamado *triangular*, en esta nueva oportunidad una de las dos divisiones integrantes de *ellos* está tan cuestionada y rechazada por la perspectiva del narrador que fácilmente, por no decir de hecho, se encuentra sin identificación posible con el cronista; en otras palabras, fuera por completo del nosotros común al narrador y a los demás personajes con quien este es afín. Por tanto, solo *ellos*, los personajes poco o en absoluto puestos en duda por quien narra la crónica, y *yo*, el cronista, *somos*, en este tercer caso, el *nosotros* los venezolanos de las crónicas. Los demás entes referidos en cada uno de los relatos similares en esta aparición del nosotros quedan excluidos de la más básica relación de compatibilidad y pertenencia que, por principio y a partir de la determinación de la voz narrativa, parece alentar el uso de la forma pronominal de la primera persona plural de los textos. Entonces, sin duda alguna, la comunidad del *nosotros* se presenta al lector fuertemente regida por el punto de vista individual del cronista: solo aquellos con quienes este en alguna medida se identifica son reconocidos como parte de esa comunidad; los *otros*, hacia quienes no guarda la relación de filiación de perspectivas ni ningún vínculo positivo con respecto a los acontecimientos narrados,

más bien representan a los otros por completo ajenos a él. El poder judicial, los cuerpos policiales, ciertos criminales, pero sobre todo la sociedad, con su comportamiento indiferente hacia aquellas cosas que agotan y destruyen la vida de la gran mayoría de los personajes o la de los más pobres en la ciudad, representan para el cronista, por ejemplo para el de los textos de Earle Herrera, aquellos otros completamente excluidos de su nosotros. “Cosas del caso cosito”, “La policía dispara con fusiles”, “Por una bala perdida” y “Muerte en la cárcel” son, además de cuatro crónicas con títulos de por sí llamativos por su referencia a la violencia, cuatro muestras de relatos de Herrera en donde el narrador se inclina a alejarse de los personajes de quienes habla en la proporción que los cuestiona. Y con esa orientación incluso puede llevar al exilio a la mayor parte de los seres que habitan su mundo para presentarse él, paradójicamente, *casi a solas*, en su nosotros.

En la crónica “Cosas del caso cosito”, el cronista compara la celeridad en la resolución judicial de la causa de Cosito con el retardo procesal padecido por los muchos detenidos en las cárceles del país (Herrera 58-9). Para situar al lector en el relato, el cronista alude, primeramente, a la contrademanda interpuesta por las dueñas de un loro llamado *Cosito* en contra de la vecina agraviada por las matutinas alharacas del ave; y luego se refiere de forma general a la demora procesal con la cual actúan a diario los juzgados en las causas de los presos comunes de Venezuela. La denuncia del narrador alcanza más que a comparar un proceso judicial con los otros cuando ubica todo el relato, acerca de la rara prontitud en el lentísimo ritmo de la administración de justicia, como un problema histórico de clases sociales y delimitación de linderos urbanístico-caraqueños de esas clases. En resumen, la perspectiva de la enunciación se inclina a presentar la narración del suceso noticioso como una cuestión de complacencia gubernamental derivada de los beneficios sociales de los personajes que

viven en el Este de Caracas *versus* las dificultades de aquellos otros que habitan en el resto de la ciudad. Es decir, un problema en donde priva la tendencia de las instituciones del Estado a satisfacer de modo inmediato las demandas superfluas o los intereses de la clase media alta mientras se comporta con una enorme despreocupación ante las necesidades urgentes de los pobres de la Caracas de la crónica. “Cosas del caso cosito” se inicia de esta curiosa manera:

El *affaire* Cosito estremeció al foro venezolano. Un loro pequeño burgués o clase media alta, sacó de su perenne bostezo al poder judicial y de paso, demostró que cuando se quiere, se puede. La celeridad con que el juez de la causa de Cosito decidió el asunto, provocó la admiración de propios y extraños, tanto, que la prensa internacional se hizo eco del proceso cuyo protagonista fue el cotorro de marras. (Herrera 58)

Y, tras despertar y extenderse en detalles sobre una causa de rara avis, excepcional en la diligencia puesta para su resolución y por el loro (el ave) en sí implicado, la crónica termina del siguiente modo:

Este *affaire*, querrela o como quiera llamársele, hubiera resultado un caso cómico y hasta simpático, si la gente de abajo estuviera en condición de reír. Pero no lo está, ni tiene ganas. Ir a un tribunal, para cualquier pobre, es un calvario. Y las ganas de reír se pierden, cuando se ve que un loro recibe mejor trato que la gente. Un loro del este, por supuesto. (Herrera 59)

La breve crónica del mismo Earle Herrera titulada “La policía dispara con fusiles” da la noticia a los lectores y también al Gobierno sobre la actitud criminal que excita a los cuerpos policiales cuando se trata de reprimir manifestaciones estudiantiles. Los policías, denuncia el narrador, pasan de los perdigones y las bombas lacrimógenas al uso de cartuchos cargados con objetos –tuercas, tornillos y metras–

Nosotros (somos) los otros heridos por el poder público

capaces de causar mayor daño a sus víctimas que aquellos dos primeros artefactos, pero también migran esos policías de los perdigones y bombas lacrimógenas al empleo de fusiles automáticos para disolver las manifestaciones. Como era de imaginar, esa agria actitud ha causado la muerte de varios estudiantes y las heridas de otros en el país del relato. El cronista finaliza su texto con una solicitud a las autoridades para que castiguen a los policías, a todas luces unos criminales, y se lleve adelante una depuración de estos en los cuerpos de seguridad del Estado, junto “a los superiores que los aúpan. Porque ningún policía lleva un fusil a una marcha sin conocimiento de sus jefes” (Herrera, “La policía” 55).

En la crónica “Por una bala perdida”, también de Herrera, el narrador establece una relación fraternal con la gran mayoría de los habitantes de la ciudad de Caracas porque la suerte, a cualquiera de ellos lo mismo que a él, en la calle o en el domicilio, igual le puede agasajar con una bala perdida. Una sin un dueño, entre los muchos personajes posibles que allí tienen armas y municiones, ya que a nadie se le logra comprobar la intencionalidad del extravío. El narrador lo dice de esta manera:

Entre víctimas y victimarios, en estos casos, no hay ninguna relación. Quien disparó, no sabe a quién mató. Los deudos del asombrado difunto ignoran quién asesinó a su familiar. Y el calificativo de “perdida” le da al proyectil una cierta personalización que exige al criminal. Tal parece que se tratara de una bala loca y autónoma que anda por allí, extraviada de sí, hasta que se aloja en un ladrillo o en un pulmón. Y generalmente las cosas quedan así, al igual que si a la víctima le hubiese caído un rayo o un aerolito un día de perra suerte.

En Caracas, por la regularidad de muertos y heridos víctimas de balas perdidas, ya no se puede hablar de mala suerte. Es más bien

un riesgo permanente como si la ciudad hubiera sido minada por el hampa, los gatillos alegres, con pistolas nuevas, o policías que casi nunca dan en el delincuente y sus proyectiles siguen de largo en busca de otro destino. (Herrera, “Por una bala” 47)

A diferencia de este último narrador retratado con las innumerables víctimas posibles de la bala descarriada, esa que “te va a buscar a tu cuarto, si antes no te dio en la calle su adiós definitivo” (47), en la crónica de Herrera llamada “Muerte en la cárcel”, en cambio, quien cuenta se distancia de la mayor parte de la sociedad venezolana; con la única salvedad, quizás, del círculo familiar de la víctima asesinada en presidio, a cuyos integrantes el cronista les reconoce el rasgo admirable de haber sentido la muerte de su deudo. De acuerdo con el narrador de la crónica, la sociedad en franca contradicción con el previsible sentimiento de congoja más bien celebra con aplausos el fallecimiento de Antonio Padrino a manos de los demás reclusos del penal de El Rodeo, lugar o –para los efectos– patíbulo en donde se encontraba “acusado de violar 15 menores de edad, prevalido de su cargo como coordinar [sic] del grupo de rescate ‘José Félix Ribas’ (Herrera, “Muerte en la cárcel” 44). Según el cronista, los numerosos aplausos muestran la satisfacción de un agravio, hablan de la consumación de una venganza cosechada por aquella sociedad gracias a la voluntaria intervención de “los mismos que están considerados [sus] ‘enemigos [...]’. Gente execrada por ella [por esa sociedad] y colocada al margen de sus leyes” (45). La crónica finaliza con un llamado de atención del narrador a los poderes públicos, para que reflexionen “cuando tengan tiempo... y a tiempo” (ibídem), acerca de la espeluznante mascarada de la realidad moldeada por la gente con su palmoreo bravo, una vez puesta al corriente del asesinato de Padrino a manos de los demás presos de El Rodeo.

Más acá de los asuntos narrados por cada una de las cuatro crónicas de Earle Herrera y de las perspectivas de la enunciación recién

descritas, están los actores de esos acontecimientos, y la cuestión relativa a quiénes de ellos pertenecen al *nosotros* iluminado por la voz de los relatos. El siguiente inventario nos ofrece una mirada a esos detalles de producción y participación escénica de parte de los actores de las historias. En la crónica “Cosas del caso cosito”, los otros ajenos al nosotros son los personajes de las instituciones judiciales que no cumplen con su misión de servir a tiempo a los intereses de todos los ciudadanos. Para “La policía dispara con fusiles”, los diferentes y foráneos son los personajes de los cuerpos policiales que desempeñan y estimulan actos homicidas a la hora de infundir miedo para disuadir las manifestaciones estudiantiles. La crónica “Por una bala perdida” pone al margen del nosotros al enorme grupo de quienes portan armas en el relato: hampones “gatillos alegres, con pistolas nuevas”, o “policías que casi nunca dan en el delincuente” (Herrera 47). Mientras que las escenas de “Muerte en la cárcel” dejan a un lado del nosotros dos grandes conjuntos de personajes: en primer lugar, queda fuera de las imágenes de la comunidad compartida una gran mayoría constituida por “toda la gente que habla en la calle” y aplaude al decir, con “expresión lacónica y unánime: ¡Bien hecho!” (Herrera 44), *bien hecho* por el asesinato en la cárcel del sindicado de violación sexual; en segunda instancia, igualmente quedan a un extremo de las arenas del *nosotros*: los personajes de los poderes públicos del país con su administración de justicia, los empleados de las instituciones del Municipio Petare de Caracas (la capital de país) y los policías que, conociendo la denuncia de las víctimas de violación, no escucharon la clara señal de alarma y “Le[s] pidieron más pruebas” (45) a quienes ya llevaban muchas de ellas ostensiblemente trazadas en sus propios cuerpos.

“Cosas del caso cosito”, “La policía dispara con fusiles”, “Por una bala perdida” y “Muerte en la cárcel” son, en mi opinión, cuatro crónicas de Earle Herrera abanderadas, como casi todas las demás de

su libro *Caracas 9 mm. Valle de balas*, del nosotros que excluye por completo a parte de los personajes de los relatos. Descartan, como vimos, no solo a quienes pertenecen a los poderes públicos, estén o no estos representados por el Gobierno (como un todo, o nada más el Poder Judicial, en concreto), sino también a la *gente* en general, a la sociedad que hace vida pública hablando en su paso por la calle, y a quienes van por esa misma vía sin su honesto o bien llevado porte de armas. No obstante esa peculiaridad de las crónicas de Earle Herrera, los relatos escritos por José Roberto Duque –reunidos en *Guerra nuestra. Crónicas del desamparo (1996-1999)*– son, con certeza el caso más elocuente de crónicas en donde el narrador poco, muy poco, o nada en común parece encontrar entre él y aquellos de quienes habla en los relatos, mayormente cuando estos son criticados y puestos en duda por el cronista. Mientras el narrador de los textos de Herrera mantiene vivo un cierto sentido de identidad nacional, quien habla en las crónicas de Duque tiende a no conservar ningún hilo de ciudadanía con los personajes y a restringir sus vínculos con estos según una especie de *vibra* social balanceada hacia las víctimas más evidentes de los hechos o con arreglo a quienes experimentan la pétrea mano de la violencia.

Algo de la distancia extrema, entre el narrador y la mayor parte de los personajes de las crónicas de José Roberto Duque, quizás ya resultó notable en las citas de los textos de ese autor referidas unas páginas atrás, en la sección “Ese que habla en las crónicas”. En aquel momento conversamos acerca de las crónicas: “Un pequeño error”, “La nula importancia de llamarse Josefina”, “Quieto, Terminator”, “Chiquilo, el mártir” y “Después de Sigala”, para mostrar unos aspectos característicos de la voz que narra, pero también, por entonces, se dejó ver un tanto la conexión entre ese narrador y el resto de los personajes. Sin más demoras, volvamos de nuevo a las crónicas de *Guerra nuestra* pero ahora para explorar qué tan semejante o distinto al resto de

Nosotros (somos) los otros heridos por el poder público

los habitantes de la ciudad de Caracas, de los relatos, se concibe el cronista, y para examinar de igual modo si pudiera existir entre ellos y él un *nosotros* inclinado a considerarse enteramente respetuoso de un diseño antes que inclusivo, como los dos *nosotros* característicos de las crónicas, preferiblemente excluyente.

Observemos un ejemplo en particular en donde los personajes no son asociados al muy estrecho grupo hacia quienes el narrador de las crónicas de Duque guarda alguna compartida consideración de índole ciudadana, hablemos de los policías. Los uniformados quedan tan al margen del *allá* desde donde parece hablar y permanecer el cronista, que las constantes apariciones de ellos en los textos únicamente son reseñadas para mostrar sus desconsideradas, violentas y con toda razón criticables formas de actuar en las escenas de los hechos. Digo *criticables* porque los policías de esos relatos en lugar de servir de garantes de los derechos humanos y las leyes de la Nación como cabría esperar, se cuentan entre sus más proactivos transgresores, armas en mano mediante, claro, “ese poco de fusiles, pistolas y adrenalina fluyendo cuerpo adentro” se escuchará decir al narrador (Duque, “Un pequeño error” 14). Y es que si alguien en las crónicas de Duque oye vidrios rotos, el *pao* de alguna detonación, ruidos o maltratos físicos por golpiza, es porque seguramente alguna chapa de policía anda por esas páginas.

Recordemos la crónica que encabeza *Guerra nuestra* titulada “Un pequeño error”. Allí se relata el enorme y dramático error cometido por los policías al asesinar a un inocente sin siquiera interponer unas rectas palabras entre ellos y él para saber si este era, realmente o no, el criminal con quien lo confundían. El suceso descarna el presumible exceso de confianza puesto en unos datos de dirección y nombres masculinos proporcionados por un soplón a quien los gendarmes llevan encapuchado y *dejan encapuchado* mientras identifica el lugar,

el hecho también deshoja la falta de escrúpulos para tratar con la gente inocente, y deja al descubierto la particular sinrazón de unos miembros de la Brigada de Acciones Especiales (BAE) del Cuerpo Técnico de la Policía Judicial que, tras *desmigajar* la pared de entrada a la casa de los Rondón, retienen a la familia en un cuarto y en otro le dan muerte a su hijo, José Gregorio Rondón. Luego de esto y con todo motivo, el relato poco puede decir a favor de los custodios del orden público, quienes para colmo, pero de manera verosímil y previsible en el asunto, luego presionaron e intimidaron a algunos de los testigos del suceso con el propósito de que la verdad no fuese conocida. A pesar de esa lista de cualidades negativas, la crónica –al menos durante unas breves palabras de su inicio– sí procura asomar algún reconocimiento positivo hacia la presencia policial en la zona de Caracas en donde viven los Rondón. El lector, incluso, podría recibir ese reconocimiento como una pequeña confesión de parte del narrador, pero el tono personal que lo acompaña resulta más bien adjudicado a los habitantes de La Silsa, quienes a menudo parecen quedar atrapados en el cruce de fuegos de las bandas de malhechores del lugar.

“Un pequeño error” comienza de esta forma:

Movilización policial más intensa que de costumbre en [...] La Silsa. Por allí suelen producirse enfrentamientos más o menos serios por el inacabable asunto de la droga, las malas mañás, la necesidad de algunos de dárselas de guapos. [...]. Así que, a pesar de la bulla y la incomodidad de tener que interrumpir el sueño tan temprano, a veces es hasta bienvenido un operativo de éstos de vez en cuando. Nada que decir sobre la mística policial; en eso consiste su trabajo. (Duque 13. El subrayado es mío)

Livianamente, como sin mucha intención, el *a veces* y el *de vez en cuando* dejan claro que no es ventajoso para los habitantes la

presencia de esos operativos policiales en la zona. Sobre todo por la experiencia, antes que divina o propiamente *mística*, más bien endemoniada ofrecida al resto de los personajes de las crónicas por quienes trabajan en aquellos planes preventivos. Sean agentes de la Policía Metropolitana (PM), de la Policía Técnica Judicial (PTJ) o de su Brigada de Acciones Especiales (BAE), de la Dirección de los Servicios de Inteligencia y Prevención (Disip) (organismo policial de inteligencia y espionaje venezolano) o de cualquier cuerpo policial del interior de la Venezuela de los relatos, da lo mismo, tiene poca importancia determinar a cuál de esos cuerpos de seguridad ciudadana pertenece(n) el o los personajes en cuestión: la falta de experticia hace amenazante y peligroso a cualquiera que aparezca por los relatos con un uniforme o una placa de agente del orden público.

La lectura de las crónicas de José Roberto Duque conduce a una afirmación impresionante en tiempos de paz y democracia: la ciudad de Caracas está en una guerra que se extiende a la Venezuela de esos relatos. Y cuando el clima social es el de un modelo de guerra interna solo es viable para el cronista estar del lado de quienes sufren la mayor parte de las heridas, de los más agraviados, de quienes llevan todas las de perder, de la población civil carente de armas y de protección social efectiva. En esa atmósfera, ser o no ser ciudadano venezolano no tiene ningún valor jurídico. Nada ni nadie ampara a otro si vive en las zonas *candelosas* de esa Venezuela o si anda por sus calles con carencia de *contactos* en las esferas de poder público. Solo se es ciudadano de la violencia en las historias de Duque, y, por tanto, solo quien no es alcanzado por sus electrizantes ondas puede decir que se encuentra ajeno a ese conflicto civil, y que es un extranjero. Un personaje percibido fronteras afuera de las zonas populares, o al margen de los territorios sociales allanados por el régimen de seguridad pública, es un extranjero en la mismísima Venezuela de los

relatos: es alguien que goza de un sistema político y una asistencia jurídica a prueba de aquellos esbirros de la ciudadanía de la violencia. Si atendemos al inacabado o irresuelto cierre de las historias del autor,²² resulta viable afirmar que esos textos son la cronología de una prolongada guerra civil por mantener el botín del poder, y en esa fluidez de hostilidades, el cronista es un periodista que envía las siniestras noticias de ese enfrentamiento a las páginas de prensa. A mi juicio, por esa razón en “Quieto, Terminator” el narrador, por fin, puede identificarse por un breve tiempo con la ciudad capital y decir que Florencio Escalona, *Terminator*, al frente de la brigada motorizada Grupo Lince de la Policía Metropolitana, vivió todas las experiencias extremas naturales de una ciudad muy violenta como la Caracas en donde inferimos también se encuentra destacado el narrador. Según este último, Escalona, con el Grupo Lince:

continuó ejecutando barridas de lo lindo en las zonas más candelosas de la capital. Diez años después ya había pasado por todo cuanto tiene que pasar un agente del orden público en una ciudad violenta como ésta: sobrevivió a un par de emboscadas, vio caer en acción a varios compañeros de faena, recibió unos cuantos disparos, masacró a tiros o a trompadas a varios peluches sin redención posible –y, según cuentan, también a algunos ciudadanos inocentes que un mal día se atravesaron en su camino. (27-8)

Y porque nuestro cronista solo puede manifestar algunas cercanías con los heridos pero también con quienes experimentan ese otro

²² Inacabado porque las crónicas si bien tienen un término, un punto final, este no coincide con el fin de la historia narrada que parece proseguir, continuar y permanecer *in media res*.

combate humano que es la enfermedad, en “Después de Sigala”, le recomienda al lector alegrarse de no padecer dolores de cabeza como le ocurría al personaje Manuel José Martínez en la crónica, o como le sucede al mismo narrador, ambos enfermos de migraña. El encargo al lector viene de esta manera: “El día que fue capturado, Martínez tenía un ataque de migraña. ¿El lector no sabe lo que es migraña? No se deprima por eso, más bien alégrese: sólo los migrañosos sabemos de qué se trata. Confórmese con saber que durante un ataque de migraña uno es capaz de elegir la muerte, si lo pusieran a escoger” (Duque 42. El subrayado es mío).

A partir de todo lo anterior podríamos acordar que el narrador de las crónicas de José Roberto Duque tiene propensión a sintonizar su radio de relatos en el dial de las noticias de sucesos. Los programas especiales de ese particular repertorio son aquellos en donde los protagonistas llevan los trajes de victimarios o son las víctimas tendidas, bamboleadas de un lado a otro, en el cuadrilátero de una ciudad dividida y ordenada por la violencia y la inseguridad jurídica. Los primeros llevan armas y credenciales del Estado y, paradójicamente, obran sobre el desamparo y la indefensión de los segundos con una ira, fuerza y brusquedad repelente a esa protectora esencia que se espera de los organismos de seguridad ciudadana. Los segundos ningún cargo ni conexión directa mantienen con el Gobierno. En esos términos, el universo general de personajes de las crónicas de José Roberto Duque sería el siguiente: por un lado, gente con el poder de los organismos del Estado; por otro, las víctimas de ese poder descontrolado, irresponsable, displicente, peligroso; al margen de ambos grupos escuchamos al cronista que le habla al lector. Los dos primeros conjuntos de personajes harían las veces de *ellos*, pero solo en algunos momentos las víctimas de la violencia de ese *ellos* se unirían al narrador en un *nosotros* los que vivimos bajo este estado de cosas, en este estado de sitio; en cambio, los verdugos rara vez

se asoman desde ese *nosotros*. El narrador inclina su afinidad hacia las víctimas especialmente cuando le habla de modo directo al lector, pero enseguida se distingue de todas ellas. No es uno igual a estas, en el mundo de los relatos, el cronista José Roberto Duque gusta ser, por estricta definición, quien narra, quien cuenta unos hechos ajenos e investigados por él, un testigo que colecta pruebas determinantes para fijar las responsabilidades de los hechos. Cualquier signo o estrago de la violencia está y es mostrado en los otros seres de sus textos: i) en quienes obran con esa fuerza destructiva; ii) en quienes la sufren; y, iii) en quienes solo escuchan o más bien *consumen* la noticia. De los dos primeros modos de ser ya hemos visto algunos casos, las crónicas del autor abundan en ese modelo dualista que divide a los personajes según sean causantes de daños a otros, o más bien, los maltratos. Y con respecto al tercer modelo de aparición de los seres en los textos, las crónicas dejan ver que el comportamiento de estos en el modo de lectores (o de escuchas) de los relatos es de una gran indolencia ante la fortuna de los sacrificados. ¿No es eso acaso lo que sugiere la voz narrativa en la crónica “Después de Sigala” de José Roberto Duque?, cuando, primeramente, muestra la peripecia inicial del secuestro de un joven de 22 años; luego, como si la pregunta también fuera para sí, le dice a los interlocutores “¿Quién no recuerda ese caso? ¿O es que la memoria nuestra es tan frágil como para no recordar el secuestro del joven Diego Antonio Sigala?” (40); y en seguida pasa a decir que más tarde ocurrió

el rescate a manos del inspector de la PTJ Vladilo Polaskaya y las sorprendentes revelaciones y conjeturas que sobrevivieron después, con la captura de los supuestos involucrados en el secuestro –por ejemplo, las relaciones del caso con la explosión del gasoducto en Tejerías (1993), donde murieron 51 personas, entre ellas un hermano de Diego–. Todo lo anterior es más o menos fácil de rescatar del olvido con un esfuerzo mínimo, pero,

Nosotros (somos) los otros heridos por el poder público

¿a quién le suenan, sin salirse del mismo caso, los nombres de Isabel Rodríguez y Manuel José Martínez? (40)

Al parecer nada más habría una posible respuesta a esa pregunta del texto: *solo al cronista le suenan esos dos nombres, sin salirse del caso Sigala*, ¿no es cierto? Él tiene memoria de esos acontecimientos y de los personajes, entre él y los lectores nadie más recuerda sino él. Algo semejante, en cuanto a distingos muy propios del narrador con respecto a la comunidad de personajes de los relatos, ocurría en aquella crónica de Earle Herrera titulada “Muerte en la cárcel”, nombrada hace unas páginas atrás. En ese texto, toda la gente que iba por la calle diciendo *bien hecho* quedaba excluida del *nosotros* de la crónica. Esa gente común y corriente resultaba cuestionable en aquel entonces de igual manera como ahora se nos presenta esta otra gente en el texto de Duque, estos narratarios cuya justa memoria da para recordar a Sigala, pero no a Rodríguez ni a Martínez. Aquellos personajes de la calle de Herrera y ahora los lectores de los escritos de Duque, ambos receptores y posibles comentadores de las noticias examinadas por el narrador, son increpados por este debido a sus conductas acusatorias, desafectas o desmemoriadas ante las víctimas representadas en las crónicas. No cabe duda.

Pues bien, si en el *nosotros* triangular, derivado de *ellos y yo somos nosotros*, la afinidad por el reconocimiento de vivencias y actitudes comunes son los elementos de cohesión entre el narrador y el resto de los entes del relato; la no afinidad hace la diferencia determinante para vaciar cualquier sentido de comunidad, para declarar su inexistencia en el segundo tipo de la relación de ese *ellos y yo somos nosotros* representado por algunas de las crónicas de Earle Herrera, y por la mayoría de los textos de José Roberto Duque. En este último modelo, aquella geometría inicial, tripartita, se adelgaza a extremos de disolución, se minimiza hasta dimensiones pequeñas de tres o cuatro

puntos sueltos: *ellos* (victimarios-víctimas), *yo* (el cronista) y *ustedes* (los lectores) cada cual por su cuenta. El único nosotros a compartir es el (nosotros los nombrados aquí) de la representación de los participantes de los relatos en un acto de habla bajo la siguiente forma de operar: *yo* (la voz narrativa) les hablo a *ustedes* (lectores, escuchas de mis escritos) sobre *ellos* (las víctimas y quiénes son exactamente sus verdugos). Ese acto es un simple texto que se escribe para la consumista lectura de quienes se acercan a las crónicas, y el narrador aprovecha la oportunidad para dejarles en claro a estos últimos que no *los reconoce*, si acaso ese llegara a ser remotamente su propósito, *como naturales de su misma comunidad o de su misma ciudadanía*.

Parece, entonces, que en el caso de las crónicas de José Roberto Duque se disuelve el lazo de ciudadanía en torno a la Venezuela de los relatos, el vínculo de la comunidad imaginada como nación según se aspiraba a decir por los años ochenta y noventa del siglo XX cuando se citaba, en el contexto de los estudios literarios y culturales latinoamericanos, los influyentes trabajos del inglés Benedict Anderson sobre los movimientos políticos nacionalistas. Este autor, importante desde esos tiempos en las reflexiones latinoamericanistas que son en gran parte los mismos tiempos de las crónicas de Duque y del resto de los cronistas de quienes hemos hablado aquí, concebía por nación a “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (*Comunidades imaginadas* 23), y aseguraba que “Es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (23). La no participación en lo común, la no afinidad por parte del narrador de los textos de José Roberto Duque hacia sus personajes y hacia el lector vuelve insondable esa idea de nación de Anderson. Transforma en ajena la imagen del *nosotros*

como grupo de ciudadanos o forma de ciudadanía permanente en el tiempo, en continuo reconocimiento y declaración de sus vínculos comunitarios, y de identidad en torno a la Venezuela de la que se habla en las crónicas. En mi opinión, ese *nosotros* únicamente puede ser concebido con sentido de conjunto cuando se le describe conforme a la caracterización que hizo Susana Rotker de los cronistas venezolanos del Caracazo,²³ como gente que escribía desde la perspectiva de enunciación de un *nosotros intermedio*. Ella lo dijo de esta manera:

²³ Con el nombre de *Caracazo* o *Sacudón* se conocen la protesta y los sucesos siguientes generados en Venezuela el 27 de febrero de 1989. Ese día, tras una fuerte manifestación popular, iniciada en la ciudad de Guarenas y enseguida propagada a su vecina ciudad de Caracas, por la elevación de los precios del transporte urbano y la prolongada escasez de productos de la cesta básica del venezolano, los vecinos saquearon comercios, incendiaron vehículos y fueron víctimas de una fuerte represión oficial por parte del gobierno de Carlos Andrés Pérez. José María Cadenas, en la introducción a su libro *El 27 de febrero contado por niños y adolescentes*, por ejemplo, justifica su trabajo de investigación con las opiniones de ciertos jóvenes menores edad acerca de ese día apelando a expresiones directas a la situación de beligerancia fronteras adentro del país. A mi juicio, esas expresiones también podrían calificar los acontecimientos de las crónicas de Earle Herrera tanto como las de José Roberto Duque, y la posición del narrador como la de quien actúa poniendo en relación a las partes en conflicto. Cadenas habla acerca de su investigación en estos términos: “Es comprensible, entonces, que nos hayamos dispuesto a interrogar a niños y adolescentes sobre uno de los acontecimientos recientes más dramático, más imprevisto y más polémico ocurrido en el país, como lo es sin duda la explosión popular del 27 de febrero de 1989. Calificada de ‘guerra de pobre contra ricos’, según expresión del Presidente de la República que no hizo mucha gracia a quienes se sintieron parte del segundo término de la sencilla ecuación. O de ‘pobres contra pobres’ como quiso [sic] enmendar el Rector de la Universidad Central de Venezuela a la imprudente expresión presidencial. Estallido sin precedentes en la historia reciente del país, como lo han dejado asentado otros. Sacudida social de proporciones similares a las que en otros momentos han removido las estructuras políticas del país, según óptica distinta. [...] / [...] [el 27 de febrero se dio un] fenómeno de tanta trascendencia, que durante unos pocos días atemorizó en distinto grado a todos los sectores de la población [...]” (14-5. El subrayado es mío).

La mirada de los cronistas de 1989, aunque desconcertada, habla desde la posición de un “nosotros” intermedio: los que escriben no se cuentan entre los sublevados, pero su mirada, aunque en el fondo les teme, les encuentra una cierta justificación política. Los relatos parten de una mirada plural y fragmentada que acaso inaugure el modo de contar una década. [...]. Voz plural [...] y, más de una vez, haciendo [los cronistas] las veces de servidores civiles (se les pide transporte, información) puesto que la policía y el ejército son percibidos como EL enemigo, debido a su arbitrario y desmedido modo de reprimir. (“Nosotros somos los otros” 219. Una vez más, el énfasis es mío)

El cronista de los textos de José Roberto Duque mira y escribe desde esa posición de un *nosotros intermedio*: a pesar de que él por lo general no se encuentra entre las víctimas de sus relatos, las comprende, manifiestamente en su condición de víctimas. Y en más de una ocasión ha hecho las veces de receptor y tramitador de sus denuncias (cuando ellos le piden dar a conocer sus testimonios, informar) *puesto que la fiscalía y los policías son percibidos como el enemigo*. Las notas de agradecimientos de *Guerra nuestra* parecen dar fe de ello. En esos agradecimientos, el autor dice que las investigaciones recogidas en el libro contaron, “*sobre todo, con el testimonio de la gran cantidad de gente que [...] [acudió] a mí para hablarme de los maltratos, los atropellos, el miedo, la horrible muerte de sus seres queridos*” (11). Y rápidamente agrega esto otro: “*Debido a cierto efecto que no alcanzo a comprender, la mayoría de ellos piensan [sic] que la palabra escrita puede ayudarles a conseguir justicia. Otros creen además en Dios. Y otros saben que no hay esperanzas, pero de todas formas encuentran consuelo al ver al asesino de sus hijos señalado y revolcado por la prensa. Salud a todos ellos*” (11).

Para finalizar con mis planteamientos acerca de la presentación del narrador de las crónicas como elemento integrante de un *nosotros*

específico, enumeraré tres aspectos concluyentes. En primer término, la afinidad o no afinidad de la voz narrativa hacia los personajes cuando es mostrada sin inhibición (ni negación) a los lectores permite hablar o no de *ustedes / ellos* (personajes) y *yo* (cronista) *somos nosotros los ciudadanos* de las crónicas. En segundo lugar, ese nosotros alude a una comunidad, la caraqueña principalmente, extensible a toda la venezolana en su conjunto. Por tanto, la expresión del punto anterior más bien se tornaría en la siguiente en donde sustituyo aquel término ciudadanos por el de venezolanos: *ustedes / ellos y yo somos nosotros los venezolanos* de las crónicas. Tercero, el extremo de la no afinidad del cronista hacia los personajes lleva a la desintegración de la idea de compartir la misma ciudadanía, lleva al narrador a no incluirse por ejemplo en la comunidad imaginada de Anderson. Lo induce a presentarse solo como narrador de los hechos, como denunciante, sin mayor responsabilidad en una comprensión de los fenómenos relatados ni en la prevención y resolución de futuros conflictos semejantes. La actuación del narrador se vuelve una especie de *yo cumplo con mi parte de informar, ahí quedan los hechos, ustedes verán qué hacer*. En ese gesto, el cronista cuestiona a los lectores al grado de presentarse solo él en su *nosotros*. No hay *nosotros* por tanto, a menos que este se entregara a ser descrito semejante al *nosotros* intermedio indicado por Rotker: alguien distinto a las víctimas y sus victimarios, y también a los lectores de las crónicas, que encuentra cierta cercanía momentánea con los primeros al escucharlos y hacerlos visibles en el trazado de la escritura.

El título de esta sección es “Nosotros, los otros”, y a él le sigue un breve epígrafe con un texto de Susana Rotker acerca del primer término de esa frase pero también del último, mediante los cuales ella asegura que si bien el *nosotros* del narrador (el “*nosotros*” textual) lo aproxima al pueblo, las imágenes (*las fotos*, dice ella) relatan que “el pueblo son los otros” (Rotker, “Nosotros somos los otros” 220).

A partir de los tres aspectos enumerados en el párrafo anterior, sobre la afinidad y la constitución o no de vínculos de ciudadanía entre el narrador y los seres relacionados con los relatos, ahora quiero probar a reflexionar sobre un cuarto elemento que quizás funcione de pieza de unión entre aquel comienzo, del título y del epígrafe, y este final de la sección. Y es que, si bien en las páginas precedentes he estado muy atenta al nosotros, ¿no haría falta hablar al menos en este momento final acerca de esa otra parte del título, acerca de los otros? Pienso en dos situaciones al respecto que asocian el nosotros con los otros. Incluso, los hacen materialmente muy semejantes, constituidos por los mismos elementos básicos. Intentaré mostrarle en qué consiste ese parentesco.

Los otros, tanto en su forma de *ustedes* como de *ellos*, son todos aquellos seres distintos a la voz narrativa: los personajes de los mundos de las crónicas y sus lectores. En ese sentido la constitución del nosotros es similar a esta de los otros: en ambos están objetivados ustedes y ellos. La ausencia del narrador en el conjunto de los otros, hace la diferencia. Por lo pronto, eso sería –grosso modo– toda la similitud y distinción entre nosotros y los otros. Pero veamos brevemente en qué consiste la existencia de estos. Desde mi punto de vista, algunas veces esos otros (ustedes y ellos) son los venezolanos *con quienes tiene ciertas cosas en común el narrador*, ciertos lazos histórico-nacionales o generacionales, ciertos padecimientos semejantes ante el papel de las instituciones o los comportamientos ciudadanos, y la misma incertidumbre acerca de qué tan segura están sus vidas en un ambiente de creciente violencia como el venezolano. Otras veces, los otros *son solo aquellos de los que habla el cronista como la gente con quien muy poco o nada comparte*, son llanamente uno de sus objetos de discurso (como cualquier tema, él mismo es uno de sus objetos de discurso cuando gusta hablar de sí y de sus cosas), y son también los lectores a quienes destina ese discurso; nuevamente, los otros son todos los demás seres (personajes o lectores)

relacionados con el mundo de las crónicas distintos a quien habla. En el primer caso o situación de emergencia de los otros existe un nudo entre el narrador y aquellos capaz de juntarlos y mantenerlos animados a todos en una comunidad. En el segundo caso, aquel posible nudo se ha soltado al tirar de uno de sus lados, la lazada entre el narrador y los otros se deshace, es solo un tejido suelto en el pavimento de los relatos: los otros son los otros, el narrador ha optado por ser un posible intermediario entre ustedes (los lectores) y ellos (los personajes).

Solo resta decir, pues, que el sujeto de las crónicas es el portador de la palabra: él y solo él, a diferencia de los demás seres de los textos, tiene el conocimiento de aquello que cuenta y es al mismo tiempo el narrador y organizador de las historias relatadas. Puede exhibirse ciudadano venezolano en la primera superficie de emergencia de los otros porque en esa ocasión es su nosotros; y puede mostrarse un vecino, un caminante, un televidente, radioescucha, lector de prensa o lector en general, como los personajes y los lectores en cualquiera de las situaciones de aparición de los otros, cuando es o no su nosotros. Pero él es quien escribe las crónicas, propiamente, él es el *cronista*. Su condición de escritor ligada al ejercicio profesional del periodista, como en el caso de Pablo Antillano, Sergio Dahbar, José Roberto Duque, Earle Herrera, Nelson Hippolyte Ortega y Milagros Socorro, o del dramaturgo en los casos de José Ignacio Cabrujas y Elisa Lerner, o de quien escribe telenovelas como también es reconocido José Ignacio Cabrujas en las crónicas, y el de crítico de cocina de Ben Amí Fihman, lo distingue como sujeto de los otros seres que habitan o leen sus textos.

EL INTELLECTUAL EN LAS CRÓNICAS

La evaluación de sí mismo que acompaña a toda evaluación descansa en un sentimiento fundamental, la estima de sí, la cual hace decir, a despecho de todo: antes que no ser, vale más que yo sea.

Paul Ricœur. “Individuo e identidad personal”

Cuando un individuo es alcanzado en la idea que tiene de sí mismo, se puede afirmar que su relación con el poder público es la misma que tendría con otro individuo que lo hubiese humillado o, por el contrario, afirmado en su orgullo.

Paul Veyne. “El individuo herido en el corazón por el poder público”

Sea como parte de un nosotros *inclusivo* o de un nosotros *exclusivo* de los personajes y receptores de las crónicas,²⁴ o más bien como parte de un nosotros *intermedio* entre esos dos grupos de seres, en cualquiera de estas tres modalidades de enunciación el sujeto de las crónicas periodístico-literarias venezolanas de finales del siglo XX e

²⁴ Para distinguir entre el nosotros inclusivo y el exclusivo, he tomado en cuenta lo señalado por Kart Bühler en su libro *Teoría del lenguaje* acerca de uno y otro uso de la primera persona del plural que, sucintamente, puede reconocerse en la siguiente afirmación: “Por su función [...] se distinguen los casos en que un emisor incluye en ‘nosotros’ al receptor, de los casos en que lo excluye y acaso los cuenta francamente en otro partido, el de vosotros. [...]. Y si no lo hace el sonido, se encomienda la diacrisis también al gesto; se indica de algún modo el círculo de los inclusos en el nosotros con la mano que señala o se marca la línea divisoria entre el partido de nosotros y los demás. O, si todos los cabos se rompen y hay que impedir un equívoco inminente, se enumera precisamente de un modo explicativo: ‘Nosotros, es decir, tú y yo’, o ‘nosotros, es decir, mi mujer y yo en casa’” (160).

inicios del XXI es por lo regular el narrador de sus relatos. Semejante a esos mismos entes de sus historias, en sus distintos roles personales y sociales y en sus parentescos ciudadanos, pero de continuo subjetivamente distinguible, la individualidad del cronista pasa por ser la de un sujeto que además tiene particular conciencia de sí mismo (de su carácter) como hablante público cuando comparte el lugar de los personajes de las crónicas tanto como cuando solo es su relator. Esa lucidez acerca de sí en su cualidad de escritor autorrepresentado le permite ejercer en los mundos posibles de las crónicas una forma de hablar asociada a unas repercusiones muy propias de quienes se consideran llamados a procurar cambios en la sociedad. Digamos que con *un saber y un poder muy específicos*.

Atender al tono de denuncia o al de revelación que suele acompañar a la mayoría de las narraciones de las crónicas es ya hallarse sin soslayos con los variados ejemplos de la concreta forma de hablar del narrador de las crónicas: un escritor con intención de causar cosas a otros por mediación de sus textos. Y no solo me refiero a las muestras evidentes de ese temple de denuncia o de revelación tan prontas a escucharse en las crónicas de Earle Herrera o en las de José Ignacio Cabrujas, según se ha hecho reconocible a lo largo de este capítulo. Aun en los escritos al parecer menos cargados de esa intencionalidad como los de Nelson Hippolyte Ortega o los de Ben Amí Fihman existe el mismo ardor, encendido por la forma de la entrevista en unos, y por los intereses de la crítica gastronómica en los otros.

La entrevista de Nelson Hippolyte Ortega titulada “Simón Bolívar. Yo quise suicidarme”, por ejemplo, es un texto donde no solo sorprende la abierta ficcionalización de la reunión entre nuestro contemporáneo cronista –una figura natural de finales del siglo XX– y nuestro dieciochesco y decimonónico Libertador, sino también, y sobre todo, la aparición del prócer americano en un diálogo y circunstancias de

íntimas y humanas revelaciones contrastantes con los marmóreos dramas heroicos propios del tradicional protectorado histórico bolivariano. Así, apenas a unas líneas de haber comenzado la crónica, se nos dice que “Bolívar ha perdido la risa, el sentido del humor. Los ojos retintos, centellantes. La voz juvenil, estridente, chillona. Atrás, bien atrás, han quedado las maratónicas cabalgatas, los amoríos, las fiestas” (39). En oposición a la visión heroica inclinada a referirse a Bolívar como quien posee el tono admirable o conmovedor todas las veces en todas las cosas, incluso hasta en los días de su agonía, esta descripción nos ilustra un Bolívar que efectivamente sí ha perdido la vitalidad, pero la del ímpetu adolescente, alegre y ruidoso característico de su temperamento apasionado y dado al disfrute, con sus excesos y con sus propias disonancias. En otras palabras, se podría decir que esa descripción nos brinda la imagen de quien ha tenido una vida excitante con sus peculiares rasgos no admirables, no conmovedores, como lo es esa voz chirriante, esa lebrera voz *chillona*. Ahora, avancemos un poco más en la lectura y detengámonos en uno de los temas conversados en la entrevista, paremos por unos instantes en la propensión del Libertador a tener aquellos enamoramientos citados en el retrato anterior. Notemos lo siguiente. Cuando el cronista le señala que, a pesar de no haberse vuelto a casar, “*Amoríos no le faltaron*”, el prócer con su propia voz le contesta:

—¡Claro que no! Unos más intensos que otros. Todavía recuerdo el perfume de Fanny de Villars, la voz de Teresa Lesnais y Josefina Machado. La coquetería de Anita Lenoit y la generosidad de Julia Curbier, quien me salvó la vida en un atentado. Y aún siguen en mi memoria, Bernardina Ibáñez, Jeannette Hart, Francisca Zubiaga, y sobre todo Manuelita Sáenz de Thorne, mi compañera espiritual y material. Y no sigo porque... no acabaríamos en todo el día.

—¿Y *Pepita Machado*?

—¡Ah! Cómo olvidarla, si por estar esperándola la flota estuvo a punto de insubordinarse.

Nosotros (somos) los otros heridos por el poder público

—¿*Apasionado*?

—Libre de todo escrúpulo en amistad y amoríos. (39-40)

Y enseguida se presenta esta otra parte de la entrevista en donde el narrador le pregunta al Libertador: “—¿*Cruel, impulsivo, despiadado. Apasionadamente crédulo y absolutamente escéptico. Franco y torcido. Desconfiado e ingenuo? El hombre de las contradicciones*”. A lo cual Bolívar responde: “—Eso dicen mis detractores. ¿Contradicciones? Dígame: ¿Quién no las tiene?” (40). Y ambos prosiguen en sus preguntas y respuestas, en sus pruebas y afirmaciones:

—¿*Estéril*?

—Tengo pruebas de que no.

—*Ningún hijo se le conoce. Sólo una leyenda en tierras bolivianas.*

—Quién sabe... (Ibídem)

La abierta intención por parte del sujeto de la crónica de desmitificar el discurso protocolizado en las naciones bolivarianas en torno al gran héroe patrio, o al menos el discurso de Venezuela, se evidencia en dos fenómenos de la cita anterior. Uno, en la franca ficcionalización del sí mismo del cronista, que, por cierto, cuando menos desde la Antigüedad clásica hasta nuestros días se considera inmanente a las destrezas literarias de quien escribe. Dos, en el posible intercambio y registro contemporáneo de las palabras entre Bolívar y el cronista-entrevistador, junto a la trascripción, por otra parte, de los diálogos del prócer con quienes están a su alrededor en el momento de la entrevista.²⁵

²⁵ La crónica registra un intercambio de palabras entre Bolívar y un general a quien le dice “Usted hiede a diablos, mejor dicho a cachimba” y el militar le responde alarmado “¡Vuestra Excelencia!”, pero Bolívar insiste en distanciarse de esa molesta presencia y le dice: “Nada, nada... Y no me anteponga calificativos, ni se le ocurra decirme ‘Su Merced’, ‘Su Excelencia’ y mucho menos ‘Excelentísimo’ o vainas como esas. Llámeme ciudadano, a secas” (Hippolyte Ortega, “Simón Bolívar. Yo quise suicidarme” 39).

Esas dos maneras de ficcionalizar a los seres del mundo efectivo y a sus diálogos traspasando las barreras de la contemporaneidad, como en una especie de viaje al pasado, juegan a ser *revelaciones* en tiempo presente para el lector común de la imagen de un Bolívar parecido a un ser humano igualmente común, popular, con intimidades y contradicciones terrenales, a quien a la verdad se le pueden hacer preguntas y las contesta aun desde su hamaca de los postreros días. Así, la oficialmente censurada opinión del mundo actual latinoamericano y venezolano, acerca de la animosa inclinación del Libertador a tener muchos romances, es confrontada de manera vivaz por el cronista del relato ante el mismísimo ilustre personaje. Y este, accesible, de inmediato despliega de su memoriosa lista de amoríos algunos de esos nombres y recuerdos íntimos con sus mujeres entrañables, para la completa sorpresa del auditorio interesado en conocer el verosímil testimonio aclaratorio; porque, gracias a otros breves y no tan breves textos en torno al tema y a la biografía del Excelentísimo, esos lectores solo llegaban a saber hasta entonces de la existencia de un matrimonio en la vida de Simón Bolívar, con María Teresa Rodríguez del Toro, y de una importante amistad femenina ganada para la causa patriota, con Manuelita Sáenz. Claro que este saber libresco de la generalidad lectora de la crónica se encuentra junto a otro tipo de conocimiento más bien susurrado en tierras americanas. El de los populares rumores y chistes de la tradición oral sobre la agitada vida amorosa del general Bolívar, ajenos, por supuesto, a los temas exaltados en la gesta heroica bolivariana. Como si tener amoríos no fuese, acaso, otro motivo de admiración hacia el héroe.

Con la respuesta del ilustre personaje, el cronista, entonces, parece resolver su implícita aspiración a que un tipo de verdad secreta y oculta sobre el padre de la Patria abandone la noche de los arcanos por el artilugio de su escritura dialogante con los textos y el imaginario canónicos, sobre la vida y obra de Simón Bolívar. A mi juicio, es cierto

que a partir de aquella detallada aclaratoria de romances del héroe cualquier lector interesado podría ir a las fuentes documentales de la época, de las gestas independentistas emprendidas por el Libertador por ejemplo, y verificar la existencia de las mujeres citadas y su posible proximidad a aquel gran hombre latinoamericano como probablemente lo hizo el cronista.²⁶ A partir del momento de lectura de la crónica, por otra parte, cualquiera de sus lectores también contará entre sus referencias con la respuesta imaginaria, afirmativa y muy explícita de Bolívar transcrita por el narrador-entrevistador como parte de una plática actual con más preguntas y respuestas de interés histórico. En mi opinión, gracias a esta conversación del narrador y el Libertador se procura una identidad e identificación humana entre quienes leen la crónica y el prócer, inusuales para quienes estamos acostumbrados a oír distantes grandilocuencias entorno a nuestro héroe o de continuo entrenados en la espera de nuevos señalamientos consagradorios de la dignidad inalcanzable del Libertador Simón Bolívar. Y gracias a aquella identidad e identificación, entre el Bolívar de la crónica de Nelson Hippolyte Ortega y quienes la leen, este autor *apunta* una verdad en la memoria patria y continental de sus lectores acerca del prócer. El cronista pues contribuye a que un posible y popular rumor que circula entre quienes se acercan a sus textos deje de ser oralidad apócrifa, texto irreconocido, inauténtico, por ejemplo para el caso de los muchos amores de Bolívar, y en su lugar sea palabra escrita, apuntada, tendiente a ser reconocida por verdadera, por fundada en lo real.

²⁶ Al inicio de *Para desnudarte mejor. Realidad y ficción en la entrevista*, la compilación de crónicas en donde se encuentra “Simón Bolívar. Yo quise suicidarme”, Nelson Hippolyte Ortega, el autor, presenta algunas reflexiones sobre la entrevista y su propia práctica. Entre otras cosas este nos dice que sus entrevistas no son convencionales, porque no son ni la entrevista informativa ni la de opinión ni de la personalidad en sentido estricto, pero se nutren, como las más convencionales, de “referencias bibliográficas, hemerográficas y testimoniales” sobre las personas reales a quienes entrevista ficcionalmente (12).

Ahora bien, antes de avanzar un poco más en la dirección de una noción del escritor de crónicas relacionada con la de quien actúa, según sus mismos textos, buscando efectos en sus posibles lectores, hay dos cosas vinculadas con el sujeto de ese discurso sobre las cuales ya hablé, cuando intentaba contestar “¿Cómo es él? o ¿quién habla?” en la sección “Ese que habla en las crónicas”, que considero importante resaltar en esta nueva oportunidad. La primera de ellas es que podemos hablar de *cronista* tanto para referirnos a quien narra los relatos, el ente textual protagonista de la enunciación, de manera semejante a como podemos decirle *cronista* a los autores reales de los textos. Entre los elementos que narrador y autor comparten se encuentra, naturalmente, la posibilidad de hablar, de contar, mediante la escritura. Y esa sería, por cierto, la segunda cosa a resaltar. Todos los cronistas en general se asumen como voz de lo escrito, del enunciado; y como sujeto escritural con nombre y apellido, como autores reales de sus textos.

En ese sentido, estrictamente ligado a un tipo de *escritura* que se hace efectiva al ser enunciada como escrita por una voz narrativa y suscrita de manera semejante por un abajo firmante real, llamados por igual cronistas, cabe volver a recordar las notas de agradecimientos de *Guerra nuestra. Crónicas del desamparo (1996-1999)*. En ellas, el autor, suscriptor de los agradecimientos, señala de forma directa que su oficio tiene que ver precisamente con escribir. Y ese escribir, aprendido gracias a la persona de Bertha Rodríguez (11), resulta altamente valorado por las víctimas reales del desamparo judicial que recurren a él para entregarle sus testimonios, esos relatos que luego el narrador de sus crónicas nos cuenta a lo largo de los veintiséis textos reunidos en el libro. El asombro de parte del autor ante el poder que encuentra aquella “*gran cantidad de gente*” (11) en la palabra escrita responde, según el mismo José Roberto Duque autor, “*Debido a cierto efecto que no alcanzo a comprender, la mayoría de ellos piensan que*

Nosotros (somos) los otros heridos por el poder público

la palabra escrita puede ayudarles a conseguir justicia. Otros creen además en Dios” (ibídem), o esperan encontrar alivio al saber que hicieron algo para remediar su situación de abandono social aunque no sea más que usando la palabra como una pequeña medida de justicia, una manera de señalar de manera pública, por intermediación del cronista, la responsabilidad de los criminales (ibídem.). Lo que me interesa destacar en este instante sobre el rol del sujeto de las crónicas es que más allá de la manifiesta incapacidad del autor José Roberto Duque para comprender aquel poder inherente a la palabra escrita, está su reconocimiento implícito de ese valor al dar al lector el testimonio de quienes se le acercan con sus historias de la vida real para las páginas de sucesos, y, por supuesto, al servir de intermediario entre ellos y su ansiada justicia, con su sola letra escrita.

Aprovechemos el escrito de agradecimiento de José Roberto Duque para volver a la idea, interrumpida hace un momento, del escritor asociada con alguien interesado en causar impacto en los lectores de sus textos, y tengamos presente que es una noción del escritor propia de los cronistas venezolanos de finales del siglo XX.

Al comienzo de los agradecimientos de *Guerra nuestra*, luego de nombrar a Bertha Rodríguez y de reconocer la importancia de Eduardo Hernández, Carlos Ortiz y Hugo Prieto en su ejercicio de hacer periodismo en general y de hacer periodismo de sucesos en particular, y después de las consideraciones a quienes soportaron su presencia y sus muchas ausencias, Duque de modo un poco inusitado además nombra a “*los cuerpos policiales y demás joyas de nuestra sociedad*” (11). Pero, para que no queden dudas de la extravagancia de esta parte de los agradecimientos y de su contorsión burlesca, las gracias a “los cuerpos policiales y demás joyas de nuestra sociedad” son sustituidas de inmediato por un tener la *culpa* de que el cronista no haya sido el sí mismo profesional de sus “*nobles aspiraciones infantiles*” (ibídem),

sino alguien que se ha visto y sigue obligado a ganarse la vida con el oficio de escribir historias “*para la indignación y el horror*” (ibídem). El texto completo se presenta de la siguiente manera:

¿Agradecimientos? Bertha Rodríguez me enseñó a escribir; la calle me enseñó a hablar los muchos idiomas callejeros; Eduardo Hernández me invitó primero que nadie a hacer periodismo; Carlos Ortiz y Hugo Prieto me retaron a hacer periodismo de sucesos; María Eugenia, Agua de Luna y Alejandro soportan mi presencia y mis muchas ausencias; los cuerpos policiales y demás joyas de nuestra sociedad siguen proporcionándome material para la indignación y el horror. Gracias a todos ellos, o más bien por su culpa, en lugar de ser médico, aviador, boxeador o bombero –mis nobles aspiraciones infantiles– no me ha quedado más remedio que ganarme la vida llenando páginas y páginas con esta clase de historias. (Duque, ¿Agradecimientos? 11. El énfasis es mío)

No obstante resultar muy atractivo el juego paradójico, que trueca la razón de la gratitud (¿de la mueca?) explicitada en irónica razón de culpabilidad, a mí me cautiva la estima del autor hacia sí mismo mostrada por esa paradoja, y las palabras sucesivas, como concerniente a su subsistencia de sujeto con una identidad propia. Una estima pertinente, quiero decir, a su propia vida y a la estabilidad de su propio carácter en el tiempo más allá del rol de autor ejercido en la cita. En ese sentido, el *yo* del “*no me ha quedado más remedio que ganarme la vida llenando páginas y páginas con esta clase de historias*” (11) no es, como advierte Paul Ricœur al hablar acerca de las extrañas propiedades del uso general de “el yo” en el lenguaje, “un término viajero que cambia de atributo cada vez que alguien se apodera de él y se lo aplica a sí mismo” (“Individuo e identidad personal” 77). En “*no me ha quedado más remedio que ganarme la vida llenando páginas y*

páginas con esta clase de historias”, el yo es un anclaje de “carácter indeleble” (ibídem) referido a ese que el mismo José Roberto Duque es, “clavado en una sola perspectiva del mundo” (ibídem), diferenciado de cualquier otro ser. Con una “libertad”, así decía Jean-Paul Sartre al hablar del hombre modelado y modelador de la sociedad, que “podría pasar por una maldición. Y es una maldición. Pero es también la única fuente de la grandeza humana” pues le permite ser “responsable de lo que [él] es” (pássim, “Presentación de los tiempos modernos” 21) al escribir. Aunque con esa práctica, de acuerdo con los agradecimientos del mismo José Roberto Duque, él no hace en el presente lo que quiso hacer desde niño si hubiera alcanzado a “*ser médico, aviador, boxeador o bombero –mis [sus] nobles aspiraciones infantiles–*” (Duque, *Guerra nuestra* 11).

El poder de la palabra escrita reconocida por quienes acuden al cronista y la obligación generada en él de atender mediante la escritura lo que hay que atender (aquel abundante e incontenible material para la indignación y horror) permiten percibirlo como un auténtico escritor con el ejercicio y el poder de su escritura. En el caso de Duque se puede afirmar sucintamente que es llevado (¿obligado?) a ser periodista, escritor, por empuje de un mercado de trabajo muy particular caracterizado con una abundante oferta de sucesos criminales sobre los cuales hablar, junto a la inagotable demanda de su escritura; y por el ánimo que le insuflaran seres cercanos para decidirlo a emprender la profesión. A pesar de esas circunstancias atestiguadas por él mismo, el dato más completo es que en su caso los elementos decisivos para tomar el camino de la escritura no fueron ni no son nada más aquellos accidentes de mercadotecnia ni el parecer de los otros; a mi juicio, su propia perspectiva de sí en el mundo fue y es, como nos permite intuir su uso del yo para designarse a sí mismo y nadie más, el motivo que lo impulsa del todo a escribir las historias reunidas en el libro. De manera inconfesa, claro está, él coincide con la idea de las víctimas y sus

familiares acerca de que sus textos tienen un efecto de opinión pública y, por supuesto, unas consecuencias sociales distintas a si, en lugar de escribirlos, su actuación se restringiera a guardar silencio sobre los testimonios y los acontecimientos relatados en ellos. Jean-Paul Sartre decía en su célebre “Presentación de los tiempos modernos” que “El escritor tiene *una situación* en su época; cada palabra suya repercute. Y cada silencio también” (10). ¿No es acaso esa sartreana concepción del escritor como intelectual socialmente comprometido, cuya “intención es contribuir a que se produzcan ciertos cambios en la sociedad que nos rodea” (12-3), la que emerge cuando se escucha hablar al abajo firmante de las crónicas?

Me parece que sí. Aunque con dos grandes diferencias. El sujeto (escritor/narrador) de las crónicas no quiere abrazarse de forma *estrecha* con su época (Sartre 10) para precisar la concepción del hombre de ese tiempo y contribuir a cambiarla mediante su espíritu socialmente combativo.²⁷ Pero tampoco opta por evadirse, junto a su máquina de escribir o a la computadora personal, ni pretende ser egoísta ni indiferente frente a su momento histórico como según Sartre “Suele lamentarse la indiferencia de Balzac ante las jornadas del 48 y la temerosa incomprensión de Flaubert ante la Comuna” (10). El cronista, por lo general, se identifica con todo aquel que al percibir (*mirar, escuchar, probar, padecer*) los sucesos que trastocan su vida diaria y la de su comunidad nacional, decide actuar con eficacia, decide no quedarse callado ni resultar indiferente ni cómplice cuando conscientemente no lo es. Ahora bien, esos sucesos no son ajenos

²⁷ Sartre decía exactamente “Nosotros, que, sin ser materialistas, no hemos distinguido nunca el alma del cuerpo ni conocemos más que una realidad que no puede descomponerse –la realidad humana–, nos colocamos al lado de quienes quieren cambiar a la vez la condición social de hombre y la concepción que el hombre tiene de sí mismo” (“Presentación de los tiempos modernos” 13).

a su subjetividad ni alcanzan no más a perturbar su ciclo cotidiano propio, esos acontecimientos afectan con creces la imagen de sí mismo del cronista (escritor/narrador) de un modo similar a como son enmarañadas las vidas y subjetividades de sus semejantes, sus vecinos, sus compatriotas, la vida de otros venezolanos, por obra de un poder público (judicial, legislativo, ejecutivo), o por facultad de la comunidad. Solo cuando el escritor/narrador es herido (golpeado, ofendido, agraviado) en su subjetividad, es decir, en la valoración que tiene de sí mismo según una imagen propia, por un poder de amplitud pública, se torna intelectual con una función social afín a las reflexiones sartreanas del escritor comprometido en rescatar la individualidad de los hombres de la totalitaria disolución en la colectividad (19), promovida por “un tipo de Estado opresor y antidemocrático” (13).

La posición crítica del autor/narrador (escritor/narrador) frente al acontecer de las crónicas lejos de llevar a imaginarlo como una persona/un ente dedicada(o) al estudio y la meditación o a la sola escritura/narración, según se podía concebir a algunos *escritores* en lengua castellana a principios del siglo XX, procura la idea de un actor de la vida pública. Nos recuerda al hombre de ideas con profesión humanística o científica, que se consolidara con el término *intelectual* en casi todas las lenguas modernas a partir de la segunda mitad del siglo XIX (Altamirano, *Intelectuales* 17). El término intelectual, hasta entonces de importancia secundaria, abandonó su circulación marginal decimonónica, según Carlos Altamirano, con el “debate que fracturó el campo de las élites culturales y las dividió en dos familias espirituales, *dreyfusards* y *antidreyfusards*” (20) a finales del XIX, en Francia y luego en otros países europeos y en Hispanoamérica.

El debate al que alude Altamirano tuvo su inicio con la famosa carta abierta dirigida al presidente de la República francesa por el escritor Émile Zola, titulada “Yo acuso” en el diario *L’Aurora* del 13

de enero de 1898; y con el petitorio “Una protesta” suscrito enseguida, en el mismo diario, por escritores y universitarios, entre quienes estaban los literatos Anatole France, Pierre Louÿs y el historiador Charles Seignobos que “gozaban de gran notoriedad”, y “los todavía jóvenes” André Gide, Marcel Proust, Charles Peguy, “el resto [de los abajo firmantes] era completamente desconocido” (pássim 19). En “Yo acuso” y “Una protesta” sus signatarios hablan a favor de reabrir la causa del capitán del ejército francés Alfred Dreyfus, un alsaciano judío que, pese a las inconsistentes pruebas en su contra, fue condenado a cadena perpetua por el delito de alta traición. Los *dreyfusards* hacen suya la denominación de intelectuales manoteada por los *antidreyfusards* para descalificarlos por pretender la defensa del capitán Dreyfus, y por procurar elevarse, desde entonces, de “hombres de ideas a la condición de miembros de una clase superior” (21). A la clase superior de hombres con “una autoridad diferente de la autoridad política y sus órganos, una suerte de magistratura de los hombres de cultura” dice Altamirano (20), con una “reputación adquirida como escritor, erudito, científico o artista, y/o diplomas universitarios” según dejan ver las firmas (ibíd. El subrayado es mío) de “Yo acuso” y de “Una protesta”. ¿No es esa misma autoridad diferente a la “política y sus órganos”, y ese ministerio o tribunal de “los hombres de cultura” de aquel fin de siglo XIX muy afines a la idea que parece tener de sí como autor, narrador y ciudadano, nuestro sujeto de las crónicas?, ¿muy semejante a la autoridad y a la posibilidad de emitir juicios sobre los personajes y el acontecer de sus relatos equivalentes a los dictámenes de los órganos del Estado en el mundo actual y efectivo, y con la misma incidencia en este último? Quizás sí.

En “Frank más allá del infierno”, uno de los textos de Earle Herrera que referí en la sección “Ese que habla en las crónicas” para responder a la cuestión “En qué lugar”, recordemos que uno de los mecanismos

útiles al cronista para autentificar su propia habla era referir las palabras de los personajes, era probarnos la certidumbre de su relato con el empleo, entre otros mecanismos de acreditación, de diálogos e interlocuciones tomadas como del propio suceder de la historia. En “Frank más allá del infierno” el narrador presenta citas directas e indirectas del taxista (28) para sustentar su punto de vista crítico acerca del júbilo social por la muerte de un delincuente sin importar en ese gozo que aquel Frank era un niño. ¿Quién puede hablar y quien debe callar en ese texto de diálogos entre los personajes, de interlocuciones entre el narrador y el taxista?, ¿ambos personajes pueden hablar en la historia: tienen el mismo estatuto, prestigio y crédito, para proferir palabras en el relato? Quien tiene esa autoridad es el cronista. Ya lo hemos visto. Él es quien narra, quien cita, quien incluso refiere la voz del otro, y quien discierne. No obstante esa certeza, con respecto a la autoridad y la magistratura de la figura del intelectual, todavía me resulta atrayente determinar la burkesiana cuestión de quién debe callar y a título de qué cosa calla en esa crónica. Digo *burkesiana* y no otra forma adjetiva de adscripción autorial, por ejemplo *foucaultiana* como también pudiera precisar en este momento, porque me refiero a las preguntas centrales planteadas por Peter Burke en su libro *Hablar y callar* para describir y analizar la conversación en la historia social del lenguaje. En el ejemplo del relato sobre Frank Pérez Chacón, el taxista llega a tener voz porque el cronista necesita sustentar su decir. Y si bien, al final del texto, la voz del taxista intenta cerrar la conversación mantenida con el narrador, realmente, es este último quien da punto final al encuentro, pero también a la crónica. Estas son las palabras precisas contadas y citadas por el narrador a la clausura del relato:

El chofer del “libre” antes de yo bajar, me dijo:

—Esa rata ya está en el infierno, amigo.

—No —le respondí—, en el infierno estamos usted y yo. A él lo acaban de sacar de aquí. (Herrera, “Frank más allá del infierno”

29. El énfasis es mío)

Quien debe callar es el taxista, a él es a quien se debe corregir al hablar por afirmar cosas superficiales o al parecer sin lógica. En el texto luce claro que el taxista es alguien carente de entendimiento para discernir en dónde está el infierno y en dónde vive él. Mientras el cronista es quien tiene la última palabra y la razón. La autoridad para refutar y concluir, y entre los dos personajes, él es, sin lugar a dudas, el entendido. “Magistratura de una élite de pensamiento” dirá Altamirano de la voluntad de juicio de los abajo firmantes de “Yo acuso” y de “Una protesta” (*Intelectuales* 20), “ella se ejerce en el espacio público y proclama su incumbencia respecto a la verdad, la razón y la justicia, no sólo frente a la élite política y a los representantes de la ‘razón de Estado’, sino también frente al juicio irrazonado de la multitud” (ibídem).

La estima y la idea de sí como individuo, con un carácter propio y reiterado en el tiempo, parecen animar de manera definitiva a nuestro cronista a hablar; a *escribir* y *narrar* sus relatos, quiero decir. Quizás es su auto valoración como ciudadano y hombre de ideas el elemento que lo lleva, antes que a guardar silencio, a preferir denunciar y revelar los sucesos de sus historias, y los mecanismos a través de los cuales estos se forjan, con la voz de quien tiene derecho a hablar a sus compatriotas, los venezolanos, desde la perspectiva de un nosotros generalmente solidario con ellos. En ese caso, entonces, tendríamos que llamarlo *intelectual*, además de *escritor* y *narrador* de crónicas, es decir, de cronista. Sin embargo, quizás sería una ocurrencia insustancial de mi parte concebirlo, como señalaba Michel Foucault al hablar en 1971 acerca del papel de los hombres de ideas de entonces, equivalente al intelectual imaginado por el marxismo, al “intelectual llamado *de izquierda* [que por mucho tiempo] tomó la palabra y vio que se le reconocía el derecho a hablar en tanto que maestro de la verdad y de la justicia. [A quien] [s]e le escuchaba, o él pretendía que se le escuchase como representante de lo universal” (“Verdad y poder”

49). El cronista venezolano de finales del siglo XX se inclina a ser, más bien, un *intelectual específico* (Foucault, 49-55), un intelectual no universal, con un saber propio (en crítica gastronómica, crítica literaria, dramaturgia o periodismo, por ejemplo), distinto de otros saberes. En ciertas ocasiones, al encontrarse en su vida cotidiana con los mismos tropiezos y adversarios del regular y democrático discurrir ciudadano-nacional, asume el rol profesional, el papel específico, de escritor de prensa. Y con su saber, su experiencia, su aptitud e idoneidad particulares, se pronuncia políticamente.

LA PARADOJA VERDAD Y PODER

El problema político del intelectual es saber si es posible constituir una nueva política de la verdad. El problema no es “cambiar la conciencia” de la gente o lo que tienen en la cabeza, sino cambiar el régimen político, económico, institucional de producción de la verdad.

Michel Foucault. “Verdad y poder”

Rostro y discurso están ligados. El rostro habla. Habla en la medida en que es él el que hace posible y comienza todo discurso. Hace poco he rechazado la noción de visión para describir la relación auténtica con el otro; el discurso y, más exactamente, la respuesta o la responsabilidad es esa relación auténtica.

Emmanuel Lévinas. *Ética e infinito*

Existen varios elementos de las crónicas periodístico-literarias venezolanas de finales del siglo XX que, a mi juicio, son índices de un cierto cambio o de una transgresión en el régimen de producción de verdad operado mediante ciertos discursos o instituciones (como la historia, literatura y periodismo) en el sentido destacado arriba, por el epígrafe de Michel Foucault. Uno de esos elementos es el sujeto de las crónicas. Las crónicas de Elisa Lerner, por ejemplo, presentan a un sujeto femenino que habla acerca de ciertos aspectos de la cotidianidad o de las biografías de sus personajes y de ella misma. Pero los refiere a un tema mucho mayor, los relaciona con una especie de historia de la vida femenina y de la imagen de la mujer en la Venezuela del siglo XX, unida a la vida política del país. Incluso, la voz de las crónicas relaciona aspectos de la cotidianidad de sus personajes y de ella con la vida cotidiana y cierta historia de Latinoamérica, Norteamérica y

Nosotros (somos) los otros heridos por el poder público

hasta de Europa. La transgresión o el cambio en el régimen de producción de la verdad tendría su principio de emergencia, a mi manera de ver, en la narradora femenina de la mayor parte de las crónicas porque es, en primer lugar, una voz no masculina; y, en segundo término, es un tipo de voz con un enfoque y un modo de reflexión inusuales en el panorama de la literatura venezolana de los primeros años del siglo XX. José Balza en el prólogo al libro de crónicas *Yo amo a Columbo o la pasión dispersa* de la autora, lo dice de este modo:

Cincuenta años de novela venezolana fueron gastados inútilmente en describir lo cotidiano del país. Nadie escapó al más torpe criollismo, hasta que surge una novela como *El cuaderno de Narciso Espejo* de Guillermo Meneses, publicado en 1952. Sólo entonces describir e interpretar comienzan a ser el mismo acto. Y sólo desde entonces las interpretaciones van a exceder los burdos esquemas del siglo XIX (ya convertidos en lugares comunes de los liceos venezolanos: civilización-barbarie, etc.). Y en esos cincuenta años nadie propuso lo cotidiano con un enfoque tan nítido y a la vez tan ambiguo, hasta convertirlo en punto de partida para la reflexión más elevada, como lo hace Elisa Lerner desde 1958 [año de su primera crónica]. (12-3)

Las crónicas de Cabrujas aunque enunciadas por una voz masculina también son un ejemplo de cambio en el modo habitual de producir la verdad en Venezuela a través de discursos culturales, parecido al juntado con las crónicas de Lerner a partir del sujeto que las narra. Javier Lasarte Valcárcel, en uno de los artículos suyos del libro *Al filo de la lectura. Usos de la escritura/figuras de escritor en Venezuela*, concluye sus reflexiones acerca del texto teatral *Acto cultural*, de José Ignacio Cabrujas, señalando que en esa obra, de manera similar a como se presenta en los artículos (por ejemplo, en aquellos llamados *crónicas*) y entrevistas, el autor Cabrujas y el personaje Amadeo Mier de *Acto cultural* desde 1976:

pretenden ser la ‘voz’ “de un pensamiento capaz de explicarnos”. Como todo hecho, texto o autor de transición, Cabrujas y *Acto cultural* o el discurso de sus artículos y entrevistas son ambiguos o parecen estar a mitad de camino –¿y por qué no?, ¿cuál sería el problema?–. Aún suponen un juego de grandes preguntas y respuestas. Incluso parodiados satíricamente, sobreviven los paradigmas (Francia, la Cultura, la Modernidad, Louis Pasteur, o el deseo implícito de otra utopía nacional o continental); hay asimismo una cierta solemnidad en el fracaso (el silencio hamletiano).

Lo cierto es que, más allá de cualquier reserva u objeción, por una de las mitades del camino, el humor transgresor o la confesión patética y destemplada [...], o el foco centrado en las mínimas identidades descentradas y domésticas, no sólo efectivamente disolvió fronteras y desestabilizó los lugares del discurso; abrió también las compuertas del ‘estilo’ de otra época y otra idea de nación o de cultura. Más familiar y próxima. (“Identidades descentradas: el acto cultural de Cabrujas” 191. El énfasis es mío)

Algo semejante sobre la voluntad de cambio en la creación de la verdad podría decirse de las de Nelson Hippolyte Ortega y las de Ben Amí Fihman. Las estrategias discursivas que incluyen: la ironía, el desparpajo y la irreverencia en el tono de la gran mayoría de los textos de crónicas; o las formas genéricas: de la auto y de la biografía, la carta, el cuento, la crítica, el ensayo, el diario íntimo o la entrevista, con las cuales gustan trajearse aquellos textos, no son los únicos elementos singularizantes que juegan a transformar el régimen institucional y político de producción de la verdad en el discurso de las crónicas. En especial, es la actuación de la voz narrativa, unas veces femenina o masculina, generalmente inclinada a la crítica de los paradigmas nacionales desde la perspectiva del *nosotros los venezolanos*, y de su participación como personaje y objeto de sus

Nosotros (somos) los otros heridos por el poder público

propios relatos, el elemento que parece avanzar en los cambios del régimen de producción de la verdad mediante los textos de crónicas.

No importa si el lugar de enunciación de la voz narrativa es la del narrador en ocasiones ocupado en llamar la atención sobre los elementos metaficcionales empleados por él en la construcción de su narración, de su historia; o si es el personaje completamente ficcional que habla desde la calle de sus relatos. La generación de la verdad como escritura de crónicas tiene que ver con una posición ética de parte del sujeto que las escribe, las narra. Está relacionada con a quién se dirige, a quién le habla el narrador/personaje.

Yo intuyo, quizás de modo equívoco, que el hecho de hablar en las crónicas es un indicio de posible conversación. Se conversa con alguien, se dialoga con otro. En ese sentido, el autor de las crónicas escribe para unos lectores. Y el narrador-locutor de esos textos se dirige a un narratario, a un alocutorio a veces representado como lector, a veces ausente de representación. A mi parecer, el hecho de no quedarse ni el autor ni el narrador en silencio ante el acontecer de los relatos, y más bien contarlos, denota un no estar allí contemplando o solo allí sin más, denota un *yo respondo* (Lévinas, “El rostro” 74). Ese yo no contesta algo en voz alta y a solas, tampoco se replica a sí mismo una y otra vez en su paso por las crónicas. Ética parece ser el término que me permite comprender la actitud (y también la aptitud) del sujeto de las crónicas para con el otro a quien le habla, y el otro por quien responde. Ética, como señala Emmanuel Lévinas (79):

no viene a modo de suplemento de una base existencial previa [...], [sino] entendida como responsabilidad [...].

[...] como responsabilidad para con el otro, así, pues, como responsabilidad para con lo que no es asunto mío o que incluso no me concierne; o que precisamente me concierne, es abordado por mí, como rostro. (“La responsabilidad para con el otro” 79)

Rostro, es decir, como subjetividad. El cronista no se queda contemplando los mecanismos y sucesos de sus historias: con su atención puesta en ello, juzgando, pensado. El cronista responde: escribe, narra. Contesta, y replica. Satisface la demanda de su discurso. Y es responsable por el acontecer de los relatos, es responsable por los personajes, por los otros. Responde por los relatos, los personajes y los otros. Esa responsabilidad por el otro, esa respuesta que es palabra, el texto de crónica que los lectores llegan a tener frente a sí, está relacionada con los discursos por donde aquel circula: la historia, la literatura y el periodismo. La índole de la crónica es cultural, por su puesto, pero de elaboración de verdades en cada uno de aquellos tres discursos, incluso en las ciencias sociales.

Dice Martín Caparrós en “Por la crónica” que,

Porque la crónica, en principio, también sirve para descentrar el foco periodístico. El periodismo de actualidad mira el poder. El que no es rico o famoso o rico y famoso o tetona o futbolista tiene, para salir en los papeles, la única opción de la catástrofe: distintas formas de la muerte. Sin desastre, la mayoría de la población no puede –no debe– ser noticia.

La información –tal como existe– consiste en decirle a muchísima gente qué le pasa a muy poca: la que tiene poder. Decirle, entonces, a muchísima gente que lo que debe importarle es lo que les pasa a esos. La información postula –impone– una idea del mundo: un modelo en el que importan esos pocos. Una política del mundo.

La crónica se rebela contra eso –cuando intenta mostrar, en sus historias, las vidas de todos, de cualquiera: lo que les pasa a los que también podrían ser sus lectores. La crónica es una forma de pararse frente a la información y su política del mundo: una manera de decir que el mundo también puede ser otro. La crónica es política. (9-10)

Al comienzo de este capítulo, en su introducción, me referí a la pertinencia de la canción de José Luis Perales, titulada “¿Y cómo es él?”, para describir al sujeto de las crónicas periodístico-literarias venezolanas, de finales del siglo XX. Dije entonces que las cuestiones planteadas por esa canción, salvando por supuesto las distancias entre su texto y los enunciados de las crónicas, podrían servirnos para conocer quién habla, quién es el emisor de estas últimas. Con ese propósito, a continuación intenté responder: ¿cómo es él?; luego, ¿en qué lugar? y ¿de dónde es? En esta última sección, a la cuarta y final de las cuestiones formulada con un ¿a qué dedica el tiempo el cronista?, podría contestar que el sujeto de las crónicas dedica su tiempo tan solo a su responsabilidad ante el otro. A su humana e intransferible disposición de responder a los demás rostros.

CAPÍTULO 3

Ser de diversas escrituras: El relato de las crónicas

...el relato está allí, como la vida.

Roland Barthes. “Introducción al análisis estructural de los relatos”

La pregunta: ¿qué diferencia existe entre una crónica y un cuento? suele ser una de las interrogantes más comunes y reiteradas entre las varias que motivan los textos de crónicas, en especial, cuando deseamos establecer alguna definición materialmente concreta entre ellos y otros textos, al menos desde el punto de vista literario. La necesidad de procurar alguna distinción entre las crónicas y las demás especies históricas, pongamos por caso los anales; o entre ellas y alguna de las formas genéricas de los discursos de las ciencias sociales, por ejemplo la reseña literaria; o entre ellas y los otros géneros periodísticos, como la noticia, no son frecuentes. No de la misma manera que se hace visible ese requerimiento, ese impulso un tanto irresistible en el campo de los estudios literarios.

A continuación, sin ánimo de ser exhaustiva ni en definitiva concluyente, intentaré dar respuesta a esa pregunta inicial que pide

distinguir la crónica del cuento, pero lo haré desde una perspectiva de orden estructural, aislada, en cierto mínimo grado, del sujeto de la enunciación y de los temas de su habla. En principio, entonces, mostraré qué elemento discursivo en particular es común a la crónica y al cuento –incluso del dominio de las prácticas de la literatura, la historia y del periodismo a un mismo tiempo– y cuál parece asomarse como el aspecto distintivo entre ambas formas textuales al margen de los grandes discursos y de la condición fictiva inherente a la literatura. Enseguida, describiré ciertas regularidades estratégicas propias de las crónicas periodístico-literarias venezolanas de finales del siglo XX; y propondré, a partir de las relaciones entre esas pericias, una posible explicación para comprender cierta esencialidad peculiar de la crónica, como género periodístico y literario. Pero también del discurso de las ciencias sociales, y de la historia.

Una vez más, sacaré partido de las discusiones de Susana Rotker sobre las cualidades de las crónicas latinoamericanas y de las venezolanas. Pero sumaré en esta ocasión las opiniones de otros críticos venezolanos como Javier Lasarte Valcárcel, al momento de caracterizar cierta producción escritural venezolana; y Oscar Rodríguez Ortiz, con sus reflexiones acerca del ensayo como género literario venezolano. También mantendré diálogo con las propuestas de autores no latinoamericanos como Roland Barthes, Gérard Genette y Tzvetan Todorov quienes, sin duda, son críticos de amplia visión en torno al debate acerca de los géneros del discurso concebido este último como un todo universal; desde mi punto de vista, las investigaciones estructuralistas de estos intelectuales son indispensables para la captación y definición de cualquier posible regularidad funcional y formal entre los enunciados de crónicas. El concepto general sobre el cual orbitan las páginas que siguen es, similarmente al de los capítulos anteriores y a la idea de otros momentos, el de la necesidad de describir de manera separada de la “lengua y el pensamiento”

las relaciones entre enunciados, ofrecido por Michel Foucault en su libro *La arqueología del saber*, porque es una vía confiable para no referir esas relaciones “a operadores de síntesis que sean puramente psicológicos (la intención del autor, la forma de su intelecto, el rigor de su pensamiento, los temas que lo obsesionan, el proyecto que atraviesa su existencia y le da significación) y poder captar otras formas de regularidad, otros tipos de conexiones” (46-7) entre los enunciados, unas formas de orden más estrictamente discursivo.

LA NARRACIÓN: UNA LENGUA COMÚN

el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal.

Paul Ricœur. *Tiempo y narración I*

Lo verosímil temático o aquellas cosas sobre las cuales les es factible a las crónicas manifestar algo, además de estar asociado al posible conjunto de objetos de habla de estas últimas igualmente se encuentra ligado a una dinámica discursiva de corte genérico relativa al decir, al modo de expresar esas cosas en esas crónicas. Aquellos temas, que en los textos de crónicas significan un poco más de lo habitual propio de cualquier temática al encargarse de construirles una identidad textual particular,¹ son temas que tienen ocasión dentro de una lógica de aspectos formales atribuidos y consustanciales al modo de formular lo dicho, permitido por las discursividades por donde las crónicas gustan transitar. En otras palabras, en las crónicas, lo que yo he llamado *verosímil temático* o lo verosímil de lo dicho se vincula a su vez a un verosímil de la expresión escrita conforme a las leyes de cierto corpus de géneros o especies no solo literarias, sino también historiográficas, y periodísticas.

¹ Recordemos que los temas de las crónicas están focalizados muy especialmente en las cosas que trastocan el tiempo, el espacio y el modo de ser rutinario de los personajes en el mundo fabulado por ellas. Por ejemplo, se ocupan de los trastornos ocasionados por una suspensión del servicio de luz eléctrica, del retraso en la impresión de un libro o la repetida irrupción sonora de las alarmas de los vehículos en las noches caraqueñas. La vida cotidiana es tematizada en las crónicas en la medida en que es blanco de tropelías y fuente de diverso descontento desde la perspectiva de la voz narrativa.

Dentro del potencial inventario de estrategias o sintaxis comunes a la verosimilitud del decir de uno o más géneros de los grandes sistemas discursivos ya nombrados, entonces, es interesante encontrar que, para las crónicas, la *narración* y el *hecho narrativo* resultan uno de los principales parajes en donde ellas estrechan las manos de la historia o las ciencias sociales, el periodismo y la literatura; más allá, valga aclarar, de las especies exclusivas de cada uno de esos grandes sistemas de textos. En ese sentido, las autorizadas voces de un prestigioso analista del discurso y de un especialista en historiografía nos dan cuenta de lo característica que es la narración para el discurso de la historia. Roland Barthes, la primera de esas voces, dice en “El discurso de la historia” que el historiador es quien reúne significantes más que hechos, “y los relaciona, es decir, los organiza con el fin de establecer un sentido positivo y llenar así el vacío de la pura serie” (174); esa organización se corresponde con

la narración de acontecimientos pasados, que en nuestra cultura, desde los Griegos [sic], está sometida generalmente a la sanción de la “ciencia” histórica, situada bajo la imperiosa garantía de la “realidad” [y] justificada por principios de exposición “racional”, esa narración ¿difiere realmente, por algún rasgo específico, por alguna indudable pertinencia, de la narración imaginaria, tal como la podemos encontrar en la epopeya, la novela, el drama? (163-4. El énfasis es mío)

De acuerdo con las palabras de Barthes, la narración es una de las estrategias (uno de los tipos de organización) discursivas fundamentales que el historiador sabe y necesita emplear en sus enunciados para que estos sean aceptados como tales, incluso, para ser comparados y distinguidos de otros enunciados como la triádica muestra de corte literario arriba citada por el mismo autor, a un lado de los acontecimientos pasados. En su libro *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*, Paul

Veyne, la segunda de las voces a referir, asegura por su parte que tal vez se puedan imaginar distintas maneras de escribir la historia pero, en Occidente, la historia está escrita como un “relato ininterrumpido de acuerdo con una sucesión temporal” (63). Según Veyne, al partir de esa superficie tranquilizadora que es el relato, el lector de la historia puede inferir “la naturaleza de las fuentes utilizadas, así como sus lagunas, y esa reconstitución acaba por convertirse en un verdadero acto reflejo” (22) que no permite ninguna duda sobre lo contado. Es decir, la narración entendida como el relato de una historia resulta un medio idóneo de presentación y reconocimiento del discurso histórico, pero sobre todo de comprensión (contención y entendimiento) de lo historiado (67-74).

Ahora bien, mudémonos a un umbral quizás menos académico, entre periódicos y programas radiales, y dejemos atrás por los momentos esas voces de Barthes y Veyne. En este otro ámbito discursivo, asociado a la prensa y a los medios de comunicación radioeléctricos, es vox pópuli asegurar que en los enunciados periodísticos priva la *exposición* frente a la *descripción* y la *narración*, como tipos principales de discurso. Con los textos periodísticos, según lo apunta Guillermina Baena Paz en su libro *Géneros periodísticos*, se tiene la intención de comunicar *un elemento informativo* (17) en donde la ambigüedad y la falta de precisión no encuentren espacio a la manera de los enunciados descriptivos y narrativos. Por tanto, podemos estar de acuerdo con Miriam Álvarez, cuando habla de la exposición en su libro *Tipos de escrito I*, y reconocer que la misión distintiva de los textos periodísticos—yo diría: *supretensión más explícita*— es informar objetivamente sobre cualquier tema (11); no la de “crear nuevas dimensiones significativas y activar un sinfín de asociaciones inexploradas” guiados por la intención estética de sus autores dispuestos a poner en juego todas las posibilidades de la lengua (ibídem), esenciales a los usos propios de los discursos descriptivos y de los narrativos.

No obstante ese propósito concentrado en informar al exponer, también es verdad que la acción de narrar resulta ineludible a aquellos enunciados del periódico como a los de los medios radioelétricos, y es, por cierto, uno de los actos de habla expresamente reactivados con éxito por el llamado *nuevo periodismo* norteamericano; un poco más allá de mediados del siglo XX, cuando a los reporteros de los Estados Unidos de América les empezó a animar de manera abierta la idea de hacer un periodismo que se leyera como una novela. Tom Wolfe, una de las figuras más reconocidas de ese nuevo periodismo, ofreció su primera ilustración a detalle del fenómeno al hablar del debut del reportero Jimmy Breslin en el periódico *Herald Tribune*, con un artículo que versaba “sobre la condena, por el delito de extorsión, de un jefe del Sindicato de Camioneros llamado Anthony Provenzano” (Wolfe, “Igual que una novela” 23). Luego de elocuentes descripciones intercaladas con algunas transcripciones tomadas del artículo de Breslin, este mismo texto le inspira –por añadidura– las siguientes palabras a Wolfe: “¡Bien! ¡Muy bien! ¡Decid lo que queráis! Ahí estaba, un relato breve, completo con su simbolismo y todo, y encima sacado de la vida misma, como suele decirse, sobre algo que ha ocurrido hoy, y que se puede comprar en el quiosco a las once de esta noche por diez centavos...” (24).

Así pues, desde esos años sesenta del siglo XX y del nuevo periodismo a este tiempo, lo que específicamente se ha vuelto evidente e indiscutible en el medio impreso por lo menos es que, gracias al aumento de espacios de opinión y al mayor número de páginas dedicadas a la vida cultural, muchas de las cosas que se quieren dar a conocer en el periódico pasan, antes, por transcribirse como relato bajo los designios de la *narración*. En opinión del Gérard Genette del *Nuevo discurso del relato*, el relato entendido como resultado de la narración de una historia es “susceptible, en teoría o en la práctica, de sobrevivir como texto escrito, grabación, recuerdo humano” (13).

Cito estas conclusiones de Genette porque quizás sea también por esa perdurabilidad o trascendencia asociada al relato que todo periodismo, contraviniendo la fugacidad de sus novedades noticiosas, involucra en mayor o menor medida el acto de narrar y la consiguiente narración como una de sus estrategias comunicativas amoldada, por supuesto, a su imperiosa necesidad de informar. Así, dos especies naturales al discurso periodístico: la crónica y el reportaje son ejemplares de un tipo particular de narración, la *narración informativa* según advierte Miriam Álvarez, que básicamente sigue la técnica periodística del relato centrado en un acontecimiento principal, seguido de datos y detalles que para ella van agregándole información menos interesante cada vez (*Tipos de escrito I* 36).

Pero dejemos de momento el periodismo como hicimos hace un rato con las reflexiones de la historiografía, y vayamos de inmediato al encuentro con el discurso literario en donde la acción de narrar está largamente reconocida desde la Antigüedad como característica distintiva del género épico frente al dramático. Puestos allí, y si todavía con el reconocimiento de algunas evidentes distancias temporales que nos separan de la *Poética*, igual insistiéramos en identificar hoy en día los textos de crónicas de acuerdo con los parámetros de medio, objeto y modo de representación (imitación) empleados por Aristóteles para distinguir en su época especies poéticas como la epopeya y la tragedia, pertenecientes a la épica o a la dramática, respectivamente; con seguridad no sería a partir de la palabra (medio de imitación) ni de las acciones de los seres humanos (objeto a imitar), sino del *modo* mediante el cual se imitan las acciones de los hombres en las crónicas como realmente hallaríamos una tipificación suya de orden formal y actual en sentido amplio. Al examinarlas bajo la tutela de la *Poética* veríamos que su modo es similar a aquel mixto en donde “es posible narrar en parte y en parte asumir el papel de un personaje distinto, [...], o presentarse como uno mismo sin transformación

alguna” (Aristóteles, *Poética* 1448a). En otras palabras, esa manera de representar² mediante las crónicas sería una en donde cierta voz procede a contar con independencia de ser o no la voz de un personaje de lo relatado, sería una imitación en donde emerge necesaria y pragmáticamente la narración como acto de enunciación.

Antes de avanzar un poco más en torno al aspecto narrativo y su relación con las crónicas, nos conviene una observación preliminar sobre un texto que en principio se encarga del relato en una amplia extensión de sistemas semióticos, pero de inmediato nos pone de vuelta en la literatura. A menudo y con sobradas razones, las primeras líneas de la “Introducción al análisis estructural del relato” de Roland Barthes son inspiradoras de magníficas citas entre sus lectores. En esas líneas, recordemos, el autor hace notable el carácter universal del relato: i) prodigiosamente *soportado* por una cantidad casi infinita de sustancias (el lenguaje oral o escrito, la imagen, el gesto), formas y géneros (el mito, el cuento, la historia, la tragedia, el vital, las tiras cómicas, entre otros más como la conversación); ii) presente en todos los tiempos, lugares y sociedades. Para este Barthes del análisis estructural, el relato permanece en el mundo de la misma manera como permanece o como fluye la vida: internacional, transhistórica, transcultural, independiente de la buena y de la mala literatura (9). Esas admirables palabras iniciales del autor le abren paso para hablar

² Hoy en día, en lugar de hablar de *representar* en su clásico uso equivalente a *imitar* las acciones de los hombres mediante la palabra, por ejemplo al narrar, más bien hablamos –como señala Gérard Genette– de significar cosas a través del lenguaje, de *contar* historias; y de *reproducir* elementos verbales gracias a citas, en el caso de los diálogos y monólogos previos de esas historias. La crónica como texto narrativo, como relato articulado lingüísticamente, no representa, no imita en sentido clásico, “como todo acto verbal, sólo puede informar, es decir, transmitir significados”, diría Genette (31).

en seguida de la existencia de un arquetipo de corte narrativo común a todas las variedades de relato, y de la necesidad de su descripción como modelo útil para hacer el análisis de esa forma, toda vez que es “la más particular, la más histórica de las formas narrativas” (9). Sin embargo, no hay en esa parte del texto de Barthes ni en las que siguen mayores señalamientos ni asomo de una definición explícita de relato sino como gran frase, cuyo análisis estructural capta la mayor atención del trabajo de este autor desde ese instante en adelante; tampoco se habla en su texto de distingos de tipo formal ni de instrumentos asequibles al interesado para saber cómo está presente el relato en la tira cómica y de qué manera en la novela, o en el drama y en la tragedia. El propósito del autor es buscar y esbozar primero una teoría: “un modelo hipotético de descripción” (11) fundado en la frase, “y descender luego poco a poco [*en otra oportunidad*, quiere decir], a partir de este modelo, hasta las especies que a la vez participan y se separan de él” (ibídem). No obstante ese orden en el cronograma investigativo de Barthes que deja para *luego* el descenso al estudio de las especies, al ofrecer en esta primera hora la homología entre relato y frase, también hace explícita una relación de correspondencia entre la literatura y el lenguaje. Es decir, delimita su análisis del relato al discurso literario, o para ser más exacta, a la narración literaria que es distintiva del género épico frente al dramático, al lírico, y al ensayístico-didáctico: los cuatro grandes géneros de la literatura en nuestros días. Barthes partió en este trabajo de la universalidad del relato dentro de una vastedad semiótica, pero es en la narración literaria en donde concentra la posibilidad de su teorización y análisis.

La observación anterior que deja por sentado la presencia del relato en más de una *sustancia* y en más de un sistema semiótico me trae de vuelta al tema de la narración pero también a mi punto de partida en el campo de los estudios literarios, la pregunta ¿qué diferencia existe entre una crónica y un cuento? Si el hecho narrativo, o en otras

palabras, si el relato articulado verbalmente está, según intuimos, tanto en la crónica como en el cuento, ¿qué diferencia a uno del otro si más bien parecen compartirlo todo?, ¿si incluso parecen ser el mismo ser?³ Ambos, A) en términos de su exterioridad más tangible, son sensibles a tener las mismas dimensiones, la misma corta extensión; e igualmente, pueden primero publicarse sueltos en revistas o en la prensa, y luego juntarse en un libro. Por otra parte, más acá de esa corporeidad pública, individual o colectiva, en los dos: B) puede vivir el relato lo mismo si es literario, o si es histórico, o si es periodístico, entendido en cualquiera de estas tres dimensiones discursivas como unidad narrativo-descriptiva con dominante narrativa (Genette, “Fronteras del relato” 202); es decir, el relato estructurado como una entidad textual que refiere la(s) acción(es) de un(os) personaje(s) y su resultado de acuerdo con un orden cronológico. Ese resultado, por cierto, puede ser una transformación, “un cambio de suerte hacia la felicidad o hacia la desgracia”, nos recuerda Paul Ricœur en *Tiempo y narración I* (117). Además, para la crónica y para el cuento: C) son capitales la distancia y la perspectiva desde donde ambas narran de comienzo a fin los acontecimientos, porque de esa magnitud de la lejanía y de la calidad del enfoque sobre la materia narrada, asumido por la voz que cuenta, deviene el posible valor del relato para el lector; finalmente, también es vital para una y otra forma textual la credibilidad de su palabra enunciada, la verdad o falsedad de lo relatado en sí mismo con independencia de si es ficcional o no,

³ Esta fue la pregunta básica del Seminario de Investigación sobre crónicas latinoamericanas, dictado en la Maestría en Estudios Literarios de la Universidad Central de Venezuela en el año 2007. Crónicas como las de José Roberto Duque o Pedro Lemebel, por ejemplo, fueron el centro constante de esta discusión. Las inquietudes de algunos de mis estudiantes, como Diajanida Hernández y Roberto Martínez Bachrich, fueron muy enriquecedoras y motivadoras en la declaración y explicación de ese problema.

porque esa verdad o falsedad procuran por igual la verosimilitud de los acontecimientos contados, y la fijación concreta y adecuada de los personajes y ambientes a aquellos acontecimientos (Álvarez, *Tipos de escrito I* 19) en su condición de existencia, de materia imaginaria o de hecho pasado.

Si tanto la crónica como el cuento pueden coincidir en su longitud y en su medio de presentación al lector según el apartado A), y convenir de igual modo en los aspectos generales de la estructura narrativa de acuerdo con B), y de su recepción, conforme a C), en qué se diferencian, entonces, si por cierto ambas especies en América Latina también fundamentan su verdad del mundo real o del ficcional en elementos argumentativos y recursos referenciales del haber común de la literatura, la historia y del periodismo cuando menos de la región. Testimonios y citas apoyan los argumentos de autoridad de quien cuenta, refuerzan las ideas sostenidas sobre el acontecer narrativo o se adelantan a cualquier refutación. Fechas, ciudades, descripciones de espacios públicos y privados, nombres de personalidades de la diversidad puramente pública regional o nacional, latinoamericana, y de gente de amplia exposición política o cultural en Occidente, son parte de los recursos referenciales válidos para la crónica y el cuento al momento de mostrar su acontecer indistintamente de si este es o no es ficcional. Esos testimonios, citas, y referencias, contribuyen a que ambas formas textuales respondan a las preguntas sobre el *qué*, el *por qué*, el *quién*, el *cómo*, el *con* o el *contra quién* de la acción (Ricoeur, *Tiempo y narración I* 117), o de las acciones desencadenadoras de los acontecimientos narrados. Contribuyen además a la comprensión del ordenamiento narrativo de los hechos, a la diacronía fundamental de la narración (119) en ambas especies. Siendo así, ¿qué hecho(s) nos permite(n) distinguirlas finalmente?

LA CRÓNICA, ¿OTRO CUENTO?

Pero, en la historia, nos interesan no sólo las acciones, sino también su resultado y, en especial, las consecuencias no deseadas.

Arthur C. Danto. *Historia y narración*

De acuerdo con la discusión anterior, podemos concluir que la narración y el relato que ella crea son del dominio común de las prácticas de la literatura, la historia, y del periodismo. Sin temor a dudas, igualmente podemos afirmar que la crónica –perteneciente a esos tres grandes discursos al unísono– y el cuento –literario o no literario– comparten la narración como elemento discursivo junto a su par, el relato. Crónica y cuento –me interesa destacarlo– pueden coincidir estructural y funcionalmente al *contar* una historia según un orden cronológico de la voz de un narrador. Una crónica entraña esencialmente un cuento, un relato en el sentido más puro del término.⁴ Recordemos que *contar* es sinónimo de *relatar*, y decir *cuento* es decir *relato*. No obstante, me parece que la crónica presenta un *algo más* respecto al cuento, o quizás más bien un *algo menos*. En mi opinión, uno de los aspectos al parecer sustancialmente distintivo entre ambas formas textuales es el del cierre de la historia que se narra en ellas. Para el cuento, la historia por lo común culmina con la última palabra del enunciado y su punto final. Entre tanto, la crónica no parece dar por concluida la historia una vez que el lector ha alcanzado ese último

⁴ El relato, según Demetrio Estebáñez Calderón, es una “Enunciación oral o escrita de hechos realmente ocurridos o imaginados que constituyen una historia” (*Diccionario de términos literarios* 919).

carácter tipográfico: esa historia o bien no termina porque no ha llegado su último momento o porque quien la lee la halla viva en su propia existencia, ya veremos cómo se manifiestan ambos fenómenos. Podría decirse que a falta de más tiempo presente sobre el cual andar y sobre el cual darse por terminada al extremo de ser una historia del pasado, la crónica se detiene sin palabras, sin la compañía de más datos del acontecer, abismada de momento sobre el punto final de la página. Suspendida como de tajo ante el presente.

Los relatos de José Roberto Duque reunidos en *Guerra nuestra. Crónicas del desamparo (1996-1999)* son los ejemplos más notables de esas historias inacabadas dentro del ancho conjunto de crónicas venezolanas escritas para la prensa a finales del siglo pasado, que unos años más tarde fueron acopiadas en libros por sus autores. “Nada encadena más fuerte que un cabello de mujer”, “Historia de desaparecidos”, “Fuego en la autopista” y “Esta estúpida energía” son cuatro de esos relatos de *Guerra nuestra...* para los cuales su último momento quedó diferido, sin resolución. En el primero de estos se cuenta la historia de Carlos Mazza Mirabal, un joven venezolano de 23 años que fue a estudiar aviación comercial a los Estados Unidos en 1994 y

apenas transcurrieron unos meses ocurrió lo que tenía que ocurrir: el muchacho estrelló su nave de frente, durísimo, irremediable y aparatosamente contra una mole espectacular –22 años, medidas increíbles, sonrisa fulminante y pasión de sobra para enloquecer a un obispo– que respondía al nombre de Christine. Y entonces, camarada, [dice el narrador] llegó la hora de salir a recoger la caja negra. (Duque, “Nada encadena más...” 47-8)

La pareja se casa el 22 de junio de 1996 y para el 23 de septiembre de ese mismo año se separan tras descubrir el joven marido que Christine,

en lugar de cuidar de su tía enferma durante las noches de jueves a sábado, bailaba en el escenario de un sitio nocturno luciendo como único atuendo su hermosa cabellera. Esa que el mismo Carlos en desquite por el engaño le trasquila días después, mientras su portadora dormía. A raíz de esta acción es sentenciado a un año y diez meses de cárcel en Orlando, Florida. Al poco tiempo de estar en la cárcel, el joven es trasladado del módulo destinado a los presos por delitos leves al de los delincuentes más peligrosos,

allá donde Freddy Kruger se derretiría en vómitos si le tocara permanecer unos días encerrado. [...]. Lo demás es imaginable: metido entre delincuentes de la peor condición, Carlos ha sido agredido y vejado. El viernes 19 de septiembre [de 1997] fue operado de fracturas en la nariz y la mandíbula, y eso ha sido lo mejorcito que le ha ocurrido. (52)

La crónica alcanza su final con la enumeración de las instituciones nacionales e internacionales que para ese momento ya estaban al tanto de la situación de Carlos Mazza Mirabal, desde el canciller venezolano y el embajador de los Estados Unidos de América en Venezuela, hasta “la sección de Derechos Humanos del Concejo Municipal de Caracas, y ahora una opinión pública que sabrá calibrar el tamaño de esta monstruosidad [dice el narrador]” (53). De acuerdo con estas últimas palabras, la historia de Carlos Mazza Mirabal no parece haber terminado, sino estar a la espera de un desenlace, atenta a un *todavía hay un algo por hacerse* para que al joven no le sigan ocurriendo cosas iguales o peores a las denunciadas en el relato. Claro que ese algo luce posible en las manos de agentes del afuera de la crónica, de unos lectores que ahora pueden comprender en su extensión la ironía del título “Nada encadena más fuerte que un cabello de mujer”.

“Historia de desaparecidos” narra la muerte de un chivo, la mascota de un militar guatemalteco, ex agregado de su país en Venezuela, el teniente Douglas Ronald Barrera cuyos dos hijastros, los jóvenes venezolanos José Alberto y Víctor Camarda hijos de Carmen Atencio de Barrera, desaparecieron en Guatemala en extrañas condiciones, uno, el año 1988, y el otro, el año 1994. Ninguna institución responde sobre su paradero pese a las denuncias de la madre y de los familiares tanto en Guatemala como en Venezuela, y a los indicios que involucran a Douglas Ronald Barrera. La crónica finaliza de la siguiente manera:

Las noticias más recientes del caso las proporciona la Misión de las Naciones Unidas para Guatemala: Mynor Luna, el joven con quien fue visto Víctor Camarda el día de su captura a manos de desconocidos, vivió un tiempo en Miami y ahora reside nuevamente en Ciudad de Guatemala. Tienen su dirección: calle B, 18-61, zona 15, Vista Hermosa II, y hay un teléfono: 69-3839. El muchacho no se ha presentado a declarar, y la Misión de la ONU “presume que posee valiosa información”. Tienen una dirección, un teléfono, un testigo, pero no han podido sacarle una sola palabra a ese caballero. Parece que la democracia guatemalteca tiene un trabajito por allí, algo así como una deuda con su similar venezolana, o al menos con una familia destrozada. (Duque, “Historia de desaparecidos” 59-60)

Por su parte, la crónica “Fuego en la autopista” cuenta los atropellos experimentados por Pablo Mondolfi y su novia en Caracas el día domingo 2 de marzo de 1997. El primero de esos agravios sucedió durante la asistencia de la pareja al Festival Tang 97, un megaconcierto de más de seis horas en el aeródromo La Carlota de la ciudad,

cuya presentación se anunciaba incluía a Guaco, Mulato, Pato Banton, Desorden Público, la versión desmejorada de Salserín

sin los hermanos Primera y una promesa que quedó en el aire: la presentación de Nacho Cano, quien se limitó a sonreírle a los presentes desde la tarima, a decir los quiero mucho, antes de bajarse sin haber cantado ni un strike [sic] y sentarse a mirar el espectáculo como un mortal más. (61)

El concierto pautado para ser escuchado de pie por un público de 80.000 personas termina abruptamente para la pareja, cuando Pablo recibe una golpiza al intentar defender a su novia de quienes le tocaron las nalgas, mientras él la llevaba en sus hombros para mirar el espectáculo, por fin, sentada. La segunda experiencia tiene su inicio en la autopista de Prados del Este a la salida del Tang 97. Rumbo a la urbanización La Trinidad, Pablo y su novia son sorprendidos por una persecución policial a unos atracadores, ya distantes ambos de la larga cola de vehículos y tras el sonido de disparos, la cabeza ensangrentada del joven fue a parar violentamente sobre el volante del automóvil que la novia, con toda la determinación del caso, logra conducir hasta una clínica cercana. La crónica finaliza de esta forma:

Poca cosa: a Pablo lo había herido en la frente un fragmento de metal que saltó al chocar una bala contra el borde de su puerta. Un par de puntos de sutura, una inyección por si acaso, abundante agua para lavarse y, por último, una cuenta que, de momento, no tenían con qué pagar. Ajá, ¿y por qué vienes a una clínica privada si no tienes plata?, tronó una enfermera dispuesta a llamar a la policía.

Hasta aquí, lo que nos interesa de la historia. (66)

Pudiera objetarse a las crónicas anteriores el narrar acontecimientos tomados de la vida real y seguidamente reconocer en ello una distancia del cuento, al menos del literario; pero ¿qué podríamos cuestionar a “Esta estúpida energía”?, una de las crónicas entre cuyos mayores

atractivos está la paradoja de su vocación fictiva. En ella se cuenta rápidamente un suceso del día en la parroquia Catia de Caracas. Se trata del atraco al Banco Provincial ubicado en la séptima transversal de ese sector de la ciudad capital de Venezuela emprendido por “José Antonio Armas Tovar, de 26 años de edad” (67), contraviniendo la mayor parte de las convenciones típicas de un atraco de ese género ejecutado con éxito. El protagonista, nos relata el narrador de la crónica,

llegó al banco poco antes de las 11:30 de la mañana, se ahorró el trámite de la vuelta de reconocimiento, la exploración previa del terreno, el cálculo de los movimientos del personal y de los clientes, y se lanzó de una buena vez a revelarle a todo el mundo a lo que iba: Esto es un atraco y punto. En sus manos resplandecía la principal razón que tuvieron todos para obedecerle, una pistola de calibre indetectable. (Duque, “Esta estúpida energía” 67)

Poco antes de obtener el botín de manos de un cajero “dio dos golpes con la culata de su pistola en uno de aquellos vidrios blindados [usados en las taquillas de los cajeros], a prueba de balas” (69) y ¡oh!

[s]orpresa: la pistola resistió el primer golpe, pero cuando dio el segundo, el arma produjo un sonido como de muelas agrietadas, y hete aquí que el asaltante solitario con dos patéticas y simétricas conchas de plástico en la mano. Out [sic] con fly [sic] al cuadro para Antonio Armas. La PM⁵ llegó a los pocos segundos y se lo llevó esposado. (69)

Al día siguiente se le vio en actitud franca ante las cámaras de los medios de información al explicar sus motivos para el atraco: no tenía trabajo y necesitaba dinero para arreglar su moto, en su casa

⁵ PM son las siglas de la Policía Metropolitana de Caracas.

la situación económica estaba difícil; la pistola la compró en una juguetería de la urbanización El Silencio. “Esta estúpida energía” llega a su punto final de la siguiente forma:

Huelga decir que, a diferencia de otros sujetos detenidos por más fuertes o deleznable motivos, nunca bajó la cabeza ante las cámaras. Habló en voz clara y alta, sin remordimientos. El rostro traslucía una mezcla de tristeza con algo de rabia y muchas ganas de hablar con franqueza. Y no me reprochen [advierte el narrador] el no haber mencionado antes la canción de Rubén Blades; el símil con Adán García es demasiado obvio para estar jugando con esos referentes.⁶ (ibídem)

Si bien “Nada encadena más fuerte que un cabello de mujer”, “Historia de desaparecidos”, “Fuego en la autopista” y “Esta estúpida energía” de José Roberto Duque alcanzan sus cierres textuales con la última palabra seguida de punto, esas clausuras no están a la par del suceder de las historias cuyo finales más bien dan anuncio de seguir a la espera. El llamado a la opinión pública para calibrar los delitos de Carlos Mazza Mirabal frente a la desproporción de la sentencia de cárcel, a la cual se le ha sumado el contrasentido de imponerle el pago de la condena expuesto a vejámenes, violencia física y agravios

⁶ El narrador no puede evitar el comentario acerca de la estrecha relación que surge entre el acontecer de esta crónica y el de la canción de Rubén Blades llamada *Adán García*. Salvando algunas desemejanzas, los protagonistas de ambos textos José Antonio Armas Tovar y Adán García, respectivamente, acometen de manera rudimentaria la descabellada acción de robar un banco con el empleo de un arma de juguete, presionados por la precaria situación económica de su grupo familiar. Ambos, en un principio, logran su cometido, pero son alcanzados por la policía sin mostrar siquiera la menor pretensión de ocultar sus rostros. La mayor diferencia entre uno y otro protagonista es la reseña de los medios de información que mostraron al día siguiente del atraco la foto del cadáver de Adán en calzoncillos.

mayores incluso a los causados por el mismo joven a la que fuera su deslumbrante esposa, ¿no es indicio de un final inalcanzado en el discurrir de la crónica?,⁷ ¿esa solicitud de justicia dirigida a la opinión pública no es el bosquejo de un deseo de final en “Nada encadena más fuerte que un cabello de mujer”? La obligación de pago de parte de la democracia guatemalteca “con su similar venezolana” y “con una familia destrozada”, exigida por el narrador de “Historia de desaparecidos” a cuenta del completo desinterés de aquella en el esclarecimiento de los casos de desaparición de José Alberto y de Víctor Camarda, ¿no es una solicitud de resolución de los acontecimientos en “Historia de desaparecidos” (60)?, ¿no es el pedimento de un debido final? El “[h]asta aquí, lo que nos interesa de la historia” de “Fuego en la autopista” (66), ¿no es un paro de la narración obediente a los designios del narrador?, ¿no es una falleba, una garra impuesta de manera explícita al andar de los acontecimientos? Y aquel rostro de José Antonio Armas Tovar que “traslucía una mezcla de tristeza con algo de rabia y muchas ganas de hablar con franqueza” puestos en relieve por el cronista de “Esta estúpida energía” (69. El subrayado es mío), ¿acaso no indican una comunicación expectante, una intención inhibida de hacer saber algo a quienes como el narrador lo leen en el rostro de José Antonio? El posible reproche de los lectores advertido por ese mismo narrador en las palabras culminantes de la crónica (ibídem), ¿acaso no indican una comunicación que él espera escuchar?, ¿no predicen un acontecimiento próximo en el curso de la narración, un algo que ha de suceder?

⁷ Independientemente de ese final que se intuye todavía inalcanzado, la crónica por sí misma deja saber que la historia narrada es solo una parte de las experiencias de Carlos Mazza Mirabal en la cárcel. La crónica reconoce su condición de recorte, su presencia fragmentaria. Así lo registra el narrador en las líneas finales: “Lo demás es imaginable: metido entre delincuentes de la peor condición, Carlos ha sido agredido y vejado. El viernes 19 de septiembre [de 1997] fue operado de fracturas en la nariz y la mandíbula, y eso ha sido lo mejorcito que le ha ocurrido” (Duque, “Nada encadena más” 52).

La disposición de los acontecimientos y su narración en las crónicas llegan a término tan pronto se manifiesta la última palabra de estas a la vista o al oído del lector. La serie narrativa informada por cada uno de esos textos en cambio *no tiende* a experimentar aquel mismo límite, su cese, llamado a ser el acabóse del movimiento de la acción relatada, no es inminente ni está denotado apenas con un punto final en el discurso; mientras un algo más esté aun por suceder ese punto en la página impresa solo acaba el escrito, no las historias. Con mucho de suerte, a estas a veces solo se le suman nuevos datos públicos en anotaciones posteriores a la emisión original de las crónicas en el periódico, como en “La segunda muerte de José Manuel Saher” (1998) del mismo José Roberto Duque cuyo final en su edición del año siguiente (1999), el año de publicación del libro *Guerra nuestra...*, viene acompañado de un llamado a pie de página. Veamos de qué manera.

La crónica habla del asesinato con arma de fuego de José Manuel Saher (hijo) ocurrido el día 6 de junio de 1998, dos días antes de cumplirse la fecha fijada para su excarcelación de la prisión venezolana Vista Hermosa. José Manuel Saher tenía 38 años de edad, era médico pediatra, vivió en Cuba desde niño hasta que regresó a Venezuela, aquí fue puesto preso en 1997 junto con dos sujetos más acusados del secuestro de una avioneta. Era hijo “del Chema, aquel mártir de la izquierda venezolana en los 60” (Duque, “La segunda muerte...” 81) de quien el cronista ha contado al principio del texto que “fue torturado, despedazado en vida, y posteriormente fusilado” (80) luego de enfrentarse en el cerro El Bachiller a los soldados leales al gobierno en 1967. Durante su permanencia en la cárcel José Manuel Saher (hijo) escribió varias cartas a su esposa en donde le habla de los numerosos maltratos físicos y torturas psicológicas de los cuales era víctima, inflingidos, entre otros ejecutantes, por los guardias nacionales de apellidos Rodríguez, Sutherland, Flores y Figuera.

Saher escribió e hizo llegar la última de esas cartas a su esposa el mismo día de su asesinato. Ella había ido a verlo ese 6 de junio, pero no pudo encontrarse con él porque este estaba extrañamente incomunicado a escasas cuarenta y ocho horas de obtener su libertad. La crónica finaliza como sigue:

Exactamente una hora después de entregado el mensaje, las personas que se encontraban de visita en la cárcel de Vista Hermosa escucharon dos disparos. Para qué dar más explicaciones. Uno de esos disparos había entrado por el intercostal izquierdo de Saher; el otro le atravesó el cráneo de lado a lado. La versión oficial de los hechos dice que hubo una riña entre dos bandas por el control del penal. La carta de José Manuel Saher a su esposa (a quien, según cuenta, la ha estado buscando la DIM [Dirección de Inteligencia Militar] en su domicilio) cuenta otra historia*.
(84)

El asterisco (*) remite a una nota a pie de página en la crónica mediante la cual el narrador informa que luego de publicado su escrito recibió comunicaciones de “varias voces autorizadas, entre ellas la del poeta Luis Alfonso Bueno, según la cual Chema Saher no había procreado hijos durante su corta existencia. Bueno fue amigo personal de Saher [padre]”, escribió una biografía de este, incluso dio el discurso de despedida cuando su entierro, y guarda relación con su familia. El cronista continúa y termina la nota con las siguientes palabras que dejan en claro la calidad de las declaraciones de Bueno con respecto a la crónica: “Su testimonio [el de Luis Alfonso Bueno] colide con el de los comandantes [guerrilleros] Douglas Bravo y Guillermo García Ponce, quienes aseveran que el fallecido en Vista Hermosa sí era hijo del guerrillero [Saher]. Tema interesante, pero ajeno al objetivo de estas páginas” (pássim 84. El subrayado es mío).

Engastadas en la sucesión del tiempo para el cual cada presente no es sino una estación perceptible a quienes lo echan de ver, a las crónicas les corresponde experimentar como propio ese mismo rítmico andar, les toca suspender su final de relato pero a sabiendas de que sus historias no son insondables: todas se pueden saber a fondo, todas se pueden definir en el tiempo por venir. En este sentido, y en el nuestro que busca describir y reflexionar acerca de la crónica como textualidad singular, es trascendente el llamado a pie de página en la edición de 1999 de “Chiquilo, el mártir”. El final de 1998 de ese texto de José Roberto Duque hacía destacar la impunidad en el caso de Chiquilo y lo mismo sucede en el cierre del texto de 1999. Solo el asterisco (*), puesto a esta última edición para atraer la curiosidad del lector hacia el escrito del margen inferior de la página, diferencia por su inscripción ambos finales de la crónica: “El proceso se encuentra en un tribunal de Primera Instancia en lo Penal, a cargo de César Augusto Acevedo. Hasta la fecha, no hay ningún agente policial detenido o suspendido de su cargo*” (Duque, “Chiquilo, el mártir” 38).⁸ El asterisco remite a la siguiente nota a pie de página: “Transcurrieron dos años, y un Juzgado de Primera Instancia en lo

⁸ Ese *proceso* aludido por el cronista es presentado judicialmente en contra de unos funcionarios de la policía del estado Delta Amacuro de Venezuela involucrados en la muerte de Pablo Ramón Martínez, ocurrida luego de que este les pediera no apresar a dos de sus menores hijos en una redada policial realizada con motivo de una fiesta en la vía pública. Pablo Ramón Martínez era un dirigente vecinal que “[d]os décadas atrás llegó a ese barrio llamado La Paz, donde se dio a conocer por las habilidades descritas y también por su don para organizar a la gente alrededor de proyectos que valgan la pena” (34). La Paz es un barrio de Tucupita, la capital del estado Delta Amacuro. Y *las habilidades descritas* del Pablo Ramón Martínez comentadas por el narrador son las de “uno de esos caballeros que desde pequeños fueron acostumbrados a meterle mano a cuanto oficio inventó el hombre para no morirse de flojera: sabía electricidad, albañilería, plomería, herrería y todo cuanto sea útil para mantener una casa en pie” (Duque, “Chiquilo, el mártir” 34).

Penal le dictó auto de detención a 20 de los policías participantes en la masacre. A tres de ellos por homicidio con causal genérico y a los otros 17 por lesiones y por presentar falso testimonio” (ibídem). Esta acotación, escrita como todas las notas en tipo de imprenta de uno o dos puntos menores al tipo de la mancha del texto, concreta la acción final prefigurada, promovida, puesta sobre la mesa, por el narrador de la crónica en su enunciación primera de 1998, reiterada en 1999; pero, extraña a la suprema importancia de esa acción ya culminante, la misma nota al despuntar, al emerger, también evidencia el carácter suplementario que comporta la materialización de aquel cierre de la historia para el texto, y, la paradoja de su condición de enunciado añadido a la crónica original, gráficamente minimizado y abajo, al margen de la página.⁹ Las crónicas, podría decirse que suelen ir en los más concurridos vagones del tiempo intrigadas con un formulario de preguntas sobre el acontecer de su época, de ello hablan sus páginas. También podría decirse que solo bajan por instantes en algunas estaciones para alcanzarnos una breve respuesta similar a la nota puesta al final de la segunda edición de “Chiquilo, el mártir”.

Pues bien, muchas de las veces una crónica abarca un lapso singularizado por los acontecimientos de una historia aun inacabada, faltándole el cierre, quiero decir *sin término, sin finalizar* porque de ella se pretende algo más, se desea cierta transformación de su último acontecer, como ocurre con el macizo de las historias del *Guerra nuestra...* escritas por José Roberto Duque entre las cuales están, ya lo sabemos: “Nada encadena más fuerte que un cabello de mujer”, “Historia de desaparecidos”, “Fuego en la autopista” y “Esta estúpida

⁹ Como dice Arthur C. Danto en *Historia y narración. Ensayos sobre filosofía analítica de la historia*: “las notas a pie de página no son parte propia de un relato, sino que más bien fundamentan el relato en diferentes puntos” (68).

energía”. En otras ocasiones, cada historia narrada por una crónica continúa en el presente *sin extinguirse*, sin nunca acabar *su acontecer de acontecimientos*, su continuo suceder, algunas veces más bien repitiéndose en el tiempo del *nosotros* compartido por el narrador y sus lectores: i) incluso cuando la historia contada, semejante a la de los cuentos, sí logra su último momento de duración y ningún cambio de sus acontecimientos se desea explícitamente ni parece despuntar; ii) incluso, también, mucho tiempo después del presente de la primera publicación de la crónica. Ejemplos de esta forma compartida de permanencia y de simultaneidad entre las acciones contadas por el narrador y las experiencias de sus lectores lo son, más allá del instante original de su aparición, las crónicas: “El chuzo”, “Muertos idem [sic]”, “El hampa no chave”, “Pedagogía del hampa” y “Memoria de un bebé libre de sospecha”; las cinco fueron reunidas en 1993 en el libro *Caracas 9mm. Valle de balas* de Earle Herrera junto con otro conjunto de crónicas en su mayoría inicialmente publicadas en prensa entre los años 1991 y 1992. Aunque las cinco se distinguen entre sí por el particular cuidado que ponen en ciertos modos de existencia de la violencia en la vida venezolana de los años ochenta y de los noventa del siglo XX, todas, sin excepción, son sentida piel de un cuerpo todavía herido, letra aun descarnada, y continúan hablando de asuntos del presente al menos en la Venezuela de la primera década del siglo XXI. Claro está que con significativos cambios en los actores y en las situaciones.

La crónica “El chuzo” detiene su mirada en “lo que ocurre en los ‘depósitos de hombres’ [en *las cárceles venezolanas*, quiere decir el narrador]” (25), donde cada día mueren más presos a manos de otros presos armados. Allí, “Tener el chuzo, si no es una patente de vida, garantiza no morir solo, llevarse a alguien a los infiernos antes de soltar el último aliento” (25); y eso sucede ante un Estado indiferente que, de esa forma, permite la ejecución de “la pena de muerte bajo una Constitución que la prohíbe” (ibídem). Pero, la *bestia carcelaria*

de que hablan las crónicas rojas no está únicamente tras las rejas [prosigue el cronista]. Desde hace tiempo anda buscando víctimas por las calles, sólo que con armas más sofisticadas que el chuzo, ese pedazo de metal afilado y mellado que en los sórdidos pabellones de las cárceles, impone su silencio mortal, su noche inesquivable, su ley donde no existe ley. (Herrera, “El chuzo” 25)

Acaso, ¿no es este acontecimiento dentro y fuera de las cárceles, como en aquel entonces del mundo de la crónica, uno conforme a las experiencias de nuestros actuales días venezolanos, solo que ahora está inscrito en los días, en los años iniciales del tercer milenio?

La crónica “Muertos idem [sic]” de Earle Herrera refiere la lista de muertos anunciada por la prensa apenas empieza a despertar la luz de los lunes venezolanos. Esa lista es tan alarmante para el cronista que según dice “He llegado a pensar que si algún día dejo de leerla –cosa terrible– es porque muchos estarán leyendo allí mi nombre” (40). Por lo tanto, “leer la vitrina de asesinatos, da como un alivio y una frágil sensación de seguridad, cuando decimos ‘bueno, al menos por hoy yo no estoy allí’. Si en otra época la morbosidad del lector lo llevaba a tragarse las páginas rojas o de sucesos, hoy agregan la inseguridad y el miedo como indeseables motivaciones” (40). Y “no sólo se busca uno [en la lista de muertos, prosigue el narrador], sino también nombres conocidos de familiares y amigos. Al no encontrar allí a nadie cercano, viene entonces el alivio y puede uno empezar tranquilo el lunes” (ibídem). Además de destacar por el tono irónico que las expone a los lectores, ¿no son estas referencias psíquicas y emocionales del cronista muy semejantes a la sensación de inseguridad y a los temores por su vida a manos de la violencia, llámese esta hamponil, policial, por descuido en las carreteras, sindical, electoral, o doméstica, a secas, experimentadas por los venezolanos de hoy en día?

La crónica “El hampa no chave” señala el cambio de paradigmas de la delincuencia del país que “era, antes de los cruentos febreros [27 de febrero de 1989, y 04 de febrero de 1992] que resquebrajaron el piso político del país, una especie de poder paralelo, sólo sometido a sus propias leyes: las del crimen” (64), pero a partir de entonces se envalentonó y reta a las fuerzas armadas del país de la crónica, a las fuerzas armadas de Venezuela

encargadas de vigilar ciudades en situaciones de emergencia [como cuando hay suspensión de garantías]. Ese envalentonamiento indica que la delincuencia posee suficientes armas de gran poder para enfrentar el poder del Estado.

[...]. Sólo la ciudadanía se encuentra entre dos prohibiciones. Y cuando el Poder Ejecutivo restituye las garantías, la delincuencia mantiene su trágico y permanente estado de emergencia. El impune desgobierno del hampa, también demuestra la falta de gobierno. (Herrera, “El hampa no chave” 64-5)

Por su parte, “Pedagogía del hampa”, aunque puede resultar una historia rara entre los sucesos más comunes contados por los textos de crónicas de Earle Herrera, también narra la violencia caraqueña y genera, como los demás relatos del autor, frescas y temidas resonancias en los venezolanos días presentes. La crónica de que se está tratando cuenta la incursión de varios atracadores en una aula de clases de los “galpones-escuelas de Educación y Administración [de la Universidad Central de Venezuela (UCV)], ubicados más allá del [Hospital] Clínico [Universitario], colina arriba, cerca de donde el sol se rinde resignado” (68). La historia se la reseñaron al narrador por el sorprendente desparpajo y la abierta libertad con los cuales tres atracadores, ¡cañones en mano!, entraron al salón de clases, le quitaron al profesor y a los estudiantes presentes: zarcillos, carteras, relojes y pulseras, y, para colmo de las sorpresas y exabruptos, antes de retirarse del aula uno entre los forajidos

incluso alcanzó a decir a la clase: “—Bueno, compinches —recomendó a los estudiantes aquel malandro-profesor, mezcla de Carreño y Pedro Navaja [acota el cronista]— tranquilos, y estudien burda de duro para que sean algo en la vida, ¿ven? Tienen que enlibrarse y ponerse duros ¿okey? Duros, mis parroquias” (68). A pesar de que, como asegura el narrador, desde hace tiempo los atracadores entran y salen libremente del campus de la UCV, nunca, advierte, se habían atrevido a entrar a los salones de clase. Y

Caramba, en ese momento si desearon los estudiantes que llegaran los encapuchados justicieros a defenderlos, como el Zorro o Batman. Pero ni un encapuchado ni un vigilante. Sólo tres cañones como tres tizas de plomo apuntando a entrecejo y al corazón de la academia. La lección, con su nota tragicómica, fue amarga y humillante, pero de un realismo insuperable. “Si no estudian, serán como nosotros; si lo hacen, uno que otro también puede ser como nosotros pero de ‘cuello blanco’, que no es lo mismo”. (Herrera, “Pedagogía del hampa” 68)

Finalmente, la crónica “Memorias de un bebé libre de sospecha” es la narración de voz de un pequeño de dos meses de edad sobre su experiencia de neonato secuestrado de la Maternidad Concepción Palacios de Caracas. Por fortuna, contrario al suceder de todos los días en las crónicas venezolanas, “La policía hizo un buen trabajo, unió cabos, dio con el ‘cangrejo’ y capturó a los plagiarios, hoy convictos y confesos. Doy el mayor crédito a mi madre [asegura el bebé de dos meses], quien no se dejó engatusar” (71). Pero, apenas unas pocas líneas más adelante, el mismo Juan Perdido,¹⁰ como todo un cronista, nos reseña el nuevo y más reciente secuestro de niños del que se ha enterado:

¹⁰ La anécdota del nombre público del bebé es curiosa y divertida. Según este mismo, Juan Perdido fue el sobrenombre que le puso la prensa unos pocos días

Ahora me entero, en este mes de julio de 1991, que no uno sino dos bebés desaparecieron de la Maternidad. Son gemelos y su madre los reclama, vivos o muertos. Cuando mi padre le comenta el caso a mamá, ella le pide que no le hable de eso y me aprieta contra su pecho. Así me siento más seguro que en la incubadora. Zape gato! (Herrera, “Memorias de un bebé libre de sospecha” 71)

Este texto, de forma similar al caso de “Pedagogía del hampa”, no solo intenta describir un tipo de delito al parecer ya conocido y vigente para el mundo de la crónica, junto a las cualidades de los protagonistas de la fechoría, y la indefensión de sus víctimas; este escrito intenta, además, narrativizar el asunto de la continuidad de ese delito, el asombro ante sus nuevas formas de presentación y su incontinencia incluso más allá de la misma crónica, prolongada, páginas afuera, sobre el presente de entonces. Pero, ¿no es asimismo cierto en nuestros actuales días venezolanos que las universidades, todas las escuelas en general, y todos los liceos públicos (por no decir que igualmente *los privados*) están por parejo indefensos ante el hampa?; y, hoy día, por cierto, ¿no desaparecen los niños en las maternidades públicas venezolanas? Los

después de haber nacido y de ser plagiado en la Maternidad Concepción Palacios: “no esperaron [dice el joven cronista], como pasa con la mayoría de los niños, que llegara al preescolar o a la primaria para apodarme. La prensa sensacionalista me bautizó ‘Juan Perdido’. Y a costa de ese sobrenombre, de mi persona y mi breve pero vertiginosa vida, empezó a vender periódicos. Allí pueden estar dos record [sic] más: ser explotado y generar ganancias a terceros siendo todavía nonato” (70). Al cierre de la crónica, el pequeño retoma el tema de su sobrenombre y nos dice esto otro: “La prensa amarillista, para seguir jodiéndome, tituló incorregible: ‘Apareció Juan Perdido’. Y agregó en un subtítulo que pretendía ser humorístico ‘... y bien papeadito’. Si a ver vamos, papeaditos se pusieron ellos, los sensacionalistas, con mi formidable y obligada aventura” (71).

robos, los atracos, los secuestros, ¿no imprimen su agria, su turbia huella, y arrugan con pies robóticos y manos frenéticas las páginas del vigente calendario nacional?

“El chuzo”, “Muertos idem [sic]”, “El hampa no chave”, “Pedagogía del hampa” y “Memoria de un bebé libre de sospecha” junto a los demás textos de *Caracas 9mm. Valle de balas* de Earle Herrera son, en general, sobresalientes ejemplos de la permanencia de unos relatos de crónicas en el tiempo presente del lector venezolano. Ahora bien, este otro carácter o modo inacabado de la historia narrada, esta otra manera de asociarse al presente y de no extinguirse, que desde mi punto de vista también procura diferenciar de forma esencial a la crónica del cuento, depende para su captación del grado de similitud entre las experiencias del narrador y las de sus lectores, de cuánto en común tienen ciertas vivencias cotidianas y ciudadanas para ambos, o cuánto de referenciales son esas historias sobre todo para los nuevos lectores una vez pasado el presente de la escritura y de las primeras lecturas de aquellas narraciones. Más de una vez me he referido a quienes leen las crónicas con el calificativo de *venezolanos*, pero a los lectores del *nosotros* compartido por el cronista debemos imaginarlo más bien en un sentido americano, socialmente amplio: venezolano, latinoamericano, continental; y ese tiempo todavía vigente unos años después, unas décadas luego de las fechas de publicación de las crónicas en el periódico o en revistas es necesario figurarlo como el momento de las compilaciones de las crónicas, de la temporalidad del libro que sabemos aspira a la permanencia, a ser actualizado cada nuevo instante.

Una última observación. Independientemente de que el presente es por lo general el tiempo de los desvelos de las crónicas, el de su día a día, cada una de ellas por igual, a veces sin siquiera registrar la fecha, brinda un momento informado, instruido, por la narración

de un relato. Un libro de crónicas, por su lado, junta los distintos lapsos sustanciados por esos textos; pero, contradiciendo el sentido común, tales porciones de tiempo, tales fechas por lo general muy cercanas unas a otras, apenas separadas por días, por semanas, o a veces distanciadas por años, en lugar de hacer patente una cronología entre todas ellas, una sucesión de acontecimientos alineados según esas fechas, aptos para ser ensamblados narrativamente, muestran una profusión de relatos a modo de mosaico: taracea de historias que se intersecan, se continúan unas a otras, se ignoran o se responden. Así sucede con los textos de José Ignacio Cabrujas fusionados en su libro *El país...* Por ejemplo: “De cómo hacer que la literatura repugne” y “De cómo hacer para que la literatura ya ni repugne” son dos crónicas cuyas historias se continúan; en cambio, “Y qué será de la cultura universitaria” frente a esta otra crónica de larguísimo título “A Ocarina, que me mata, a Fuenmayor que me invita, a Lida que me aconseja y a Carías que ni me saluda”, refieren juntas acontecimientos cuyas narraciones más bien parecen jugar a responderse entre sí. La de largo título incluso denomina a la otra con una ligera variación de nombre pero igual logra estimular al lector a ir páginas atrás en el libro, hasta dar con ella; y esta, la de nombre más corto, por su lado, incita a que alguien se pronuncie sobre lo que confiesa y denuncia, a que alguno de los personajes aludidos le replique lo narrado, como en efecto sucedió. La crónica “A Ocarina...” es esa respuesta.¹¹ Muchos

¹¹ El cronista inicia “A Ocarina...” con el siguiente parlamento: “Risueña, casi gentil, Ocarina Castillo, la Directora de Cultura de la Universidad Central de Venezuela, experta de la noche a la mañana en tornillos ingleses, anuncia en dos oportunidades durante una entrevista a Nabor Zambrano aparecida en este diario, hace dos sábados, que le provoca matarme, por mi artículo ‘¿Qué será de la cultura universitaria?’, donde al parecer no apreció el heroico esfuerzo que significa sacar bolsas de basura del techo del Aula Magna en contraste con la cultura snob [sic] del Teatro Teresa Carreño, donde el público acude por status [sic] y la basura la saca

sin embargo son los relatos de los libros de crónicas que se ignoran por completo unos a otros y rompen con cualquier presunción de continuidad narrativa; la manera en que se continúan los textos de Cabrujas recién citados apenas se da entre grupos de dos crónicas, y con ellos enseguida se agota. La primera mitad del libro de Sergio Dahbar, *Sangre, dioses, mudanzas*, que además de otras historias reúne las de: “Edificio La Sierra. Catorce pisos calientes”, “Portero de noche”, “El Rey de Caracas” y “Choroní. A falta de cacao maldito es el turismo”, poca o ninguna posibilidad de construir una cronología o una sucesión lineal debida a su acontecer parecen propiciar entre ellas y sus compañeras de la segunda mitad del libro; por ejemplo con: “Dashiell Hammett. La maldición de un hombre flaco”, “Déjeme hablar de Ross Macdonald”, “Mi nombre es caballo” y “Sam Shepard. Un cowboy con la mente de Kafka”. De modo que, más allá de las fechas anotadas por algunos de los libros: en su título, al final de sus textos, o solo en sus índices, como muestra de la autenticidad de origen de sus páginas,¹² no parece existir en las compilaciones una

el Imau [Instituto Municipal de Aseo Urbano]” (127). La crónica ¿Y qué será de la cultura universitaria? se inicia con la siguiente revelación de su narrador: “Confieso que por razones exclusivamente personales la noticia me conmovió, como pocas en los últimos años, y si me atrevo a expresarlo, arriesgándome a una imprecisión o quién sabe si a un infundio, es con la esperanza reverencial de estar equivocado, de que alguien me haya engañado de que la actual directora de Cultura de la UCV y el mismísimo rector Fuenmayor, papeles en mano, me desmientan o me califiquen de ligero y errático. Porque no puedo concebir, ni entender, ni mucho menos imaginar, según me han informado conspicuos miembros del Teatro Universitario, que el presupuesto de esa institución, donde este ciudadano vivió sus más espléndidos días, al calor de todas las oportunidades y al amparo de mejores recursos, donde estrené con el orgullo y hasta la magnificencia del caso, mi primera pieza, dirigida por el mejor de mis maestros, donde aprendí el escenario y todas las maneras que me hicieron menos rucio, alcance en estos momentos la ridícula y pachotera suma de Bs. 35.000,00 (bolívares, treinta y cinco mil) *anuales*, una cifra haitiana digna de figurar en el catálogo de las barbaridades regionales” (116).

¹² En el índice de *Fechorías y otras crónicas de bolsillo* de Pablo Antillano junto al título de cada crónica aparece su fecha de aparición semanal en la revista-en-

relación cronológica explícita, lineal, entre un antes seguido por un después que, al establecer la sucesión lógica de las acciones de unos a otros relatos, ligue narrativamente las crónicas entre sí. Lejos de ofrecerse parecido a una novela o una historia por capítulos, cada libro de crónicas más bien parece alojar una dispersión de acontecimientos unidos a unas fechas, encolados a un libro en la suspensión de sus páginas. De trazarse el periplo entre una y otra crónica en cada compilación, obviando con ello la semejanza de este libro con un nutrido periódico en donde la vecindad de las noticias entre sí no las liga (Gomis, *Teoría del periodismo* 19), el gran relato posible con todos esos sucesos sería por ejemplo el de ciertas *pericias e incidencias que el cronista ha vivido* en su condición de venezolano.¹³

carte *Todo en domingo*. Después del final de la crónica “Y qué será de la cultura universitaria” de José Ignacio Cabrujas se puede leer el día de su publicación en *El Diario de Caracas*: “Domingo 15 de septiembre de 1991” (119), asimismo ocurre con todos los demás textos de *El país según Cabrujas*. Los textos de *Sangre, dioses, mudanzas. (Crónicas)* de Sergio Dahbar no indican el día, pero sí el mes y año de publicación también al final. “Chiquilo, el mártir” de *Guerra nuestra. Crónicas del desamparo (1996-1999)* dice todo lo siguiente al pie de su página inicial: “Publicada el 22/2/98, con el título *Tras la masacre, el silencio* (33); las demás crónicas de José Roberto Duque ofrecen notas similares apenas comienzan. *Para desnudarte mejor. Realidad y ficción en la entrevista* de Nelson Hippolyte Ortega cuenta con una sección de bibliografía que ofrece la fuente por crónica: todas del “Suplemento Feriado” de *El Nacional*, de 1983 a 1989. *Las Crónicas ginecológicas* de Elisa Lerner presentan el mes y año, desde 1979 hasta 1983, luego de su última línea. El libro *Los cuadernos de la gula* de Ben Amí Fihman, con fecha de colofón octubre de 1983, solo indica que sus crónicas fueron publicados para *El Nacional* (el libro *Boca hay una sola. Crónicas 1982-1989* de 2006 reedita los textos de *El cuaderno...* y añade otros impresos de 1982 a 1989, como su título indica). Con la excepción de “El periodismo como género literario” (Socorro 9) los demás textos de *Criaturas verbales* de Milagros Socorro nada dicen fuera de líneas ni en la portada ni el índice acerca de su momento de emergencia.

¹³ El intento de construir ese gran relato me recuerda el prólogo a la *Antología del cuento venezolano* de Guillermo Meneses, cuando este decía que al inicio de la hechura de ese libro había pretendido la “tarea de aclarar ideas sobre el cuento, imitar la forma de ‘Las mil y una noche’, repetir el truco de hacer aparecer una

El *retablo* de historias, ya de por sí amplio en la anchura de cada compilación, crece con la lectura de varios libros. Y sin embargo, algunos de ellos ofrecen referencias a relatos comunes en donde rememoran o se habla de sucesos que causaron de forma masiva, y a un mismo tiempo, la ruptura de la cotidianidad de los venezolanos. Por ejemplo, ¿de qué manera no aludir a El Caracazo cuando se habla de algún suceso del año 1989 y de los noventa inmediatos en Venezuela?, si como bien lo atestiguaba Susana Rotker en un artículo suyo del primer tercio de los años noventa:

Caracas es hoy una capital surcada por la inseguridad, en la que no se han cicatrizado las heridas abiertas el 27 de febrero de 1989 [fecha recordada como El Caracazo], cuando los pobres bajaron de los cerros para asaltar supermercados y comercios, con un saldo de centenares de muertos. (“Crónica y cultura urbana” 121)

José Ignacio Cabrujas, José Roberto Duque y Earle Herrera, cuyas textos y luego sus libros de crónicas fueron publicados a finales de los años ochenta y comienzos de los noventa, citan en ellos ese 27 y los siguientes días de febrero de 1989. Otras crónicas aluden, nombran y se ocupan del intento de golpe de Estado de 1992, y del surgir de la Revolución Bolivariana, allí están de muestra: “Sensación de cambio” o “Sordina” de Pablo Antillano; y, “Chávez, el candidato” y “Raúl Salazar, el general” de Milagros Socorro, publicadas en la prensa a finales de los noventa, y divulgadas en libros durante el año 2000. Indiferentes a si se intersecan entre sí o se encuentran distantes en algunas fechas, desde mi punto de vista, la mayoría de las crónicas conserva un refrescado carácter *presentista* porque, o bien se

antología como cuento de cuentos, relatar las peripecias e incidencias que el cuento ha vivido a través de nuestra historia literaria” (10). Una antología de cuentos y una de crónicas podría coincidir en su carácter disperso.

ofrecen desde su debut en el periódico como historias cuyos cierres están a la espera, fábulas inacabadas entonces, detenidas *in media res* ante la profunda e inmensa cavidad del presente;¹⁴ o bien, porque son historias de un libro abierto debido a su poder para alcanzar el presente del lector.

Pieza de mosaico o porción de retablo, bulliciosa, única, irreplicable, indisputada por su superficie rugosa y sus ásperos bordes a encajar en el tabulado y liso orden narrativo de una historia lineal; con arreglo a esa forma no solo parece exhibirse la relación de los relatos de crónicas en un libro; con esa hechura también se pone a la vista la vigorosa genética de diversas raíces que las caracteriza como textos. Fuerte y bien nutrida raíz periodística por su aspecto de presente social en curso. Sabia de escritura de la historia en su inocultable condición de relato con valor de registro de época, con sus remisiones documentales, sus cronológicas, y con sus reflexiones acerca de la materia narrada; inclusive, al uso de las prolongadas meditaciones de los saberes sociales. Rizoma literario gracias a su posibilidad de motivar lecturas con significaciones en el tiempo de los lectores, con su potencialidad para volver a decir y para ser de nuevo escuchada al modo de los escritos artísticos, una y otra vez vueltos a actualizar.

Hija de la Tierra y del Olimpo discursivo, la crónica usa sin cesar las variadas formas textuales que le provee su pujante herencia periodística, historiográfica (o social científica) y literaria. De esa excéntrica discursiva de la crónica, de su diverso ropero de escrituras, me gustaría hablar enseguida.

¹⁴ Hayden White en *El contenido y la forma. Narrativa, discurso y representación* califica de “fracaso en conseguir el cierre narrativo” al carácter incabado de los relatos, y lo considera una característica distintiva del género de la crónica en el discurso de la historia (21). Las narraciones periodístico-literarias venezolanas examinadas en este libro se inclinan, como hemos visto, a conservar ese carácter distintivo del género crónica. Arthur C. Danto, por su parte, afirma que la crónica es narración y también es *historia* independientemente de su vínculo con ciertos hechos del futuro (*Historia y narración* 58 y ss.). En ese sentido, ambos autores coinciden.

LA CRÓNICA, SER DE DIVERSAS ESCRITURAS

Yo creo que la crónica es el género del mestizaje, el que practicamos los que no tenemos pánico a no ser novelistas. Hay mucha gente que llega a la novela o al relato de manera forzada, por miedo a quedarse al margen de “los grandes géneros”. Hay un gran miedo a lo transitorio; y lo bello de la crónica es que no le importa jugar con la mortalidad. [...] la crónica es para mí una manera de estar en la vida; una manera dialogante, amable, donde está el otro, donde no estoy yo sola... es una manera poco arrogante de estar en la vida. También es una forma de ciudadanía.

Elisa Lerner. *Una atleta de la soledad*. Entrevista

Llegó un momento [cuando] el cuento no se ajustaba a mis necesidades de realidad, de denuncia, de biografía y la crónica me vino como anillo al dedo.

Pedro Lemebel. *El cronista de los márgenes*. Entrevista

Si la temporalidad de la crónica es el presente, y hablar del estado de cosas y de las acciones de los personajes simultáneos a su momento, está, por naturaleza, entre los impulsos de sobrevivencia que sigue quien las escribe; entonces, cabe plantearnos algunas nuevas cuestiones a partir de esa temporalidad y de ese hablar, a mi juicio, capaces de facilitarnos la comprensión de las crónicas como género. Cabe preguntarnos, por ejemplo, ¿cómo consigue el cronista hablar de esos asuntos de su presente en el único espacio *escritural* que lo permite públicamente, en el distrito controlado por el discurso periodístico, sin que su texto sea atrapado de inmediato por el efímero destino de los anuncios del presente? ¿Cómo, por otra parte, alcanza la crónica a exponerse a la luz del día, en donde llega a ser mirada y a ser escuchada por sus lectores antes de que, inexorablemente el

mismo Sol la amarillee, la quemee, la oscurezca del todo en los contados minutos del periódico? Y una vez alcanzada esa exposición, ¿de qué modo logra andar por el centro de la ciudad, bajo la autoridad de los gobiernos discursivos de la literatura y de la historia que tienen sus demoradas formas y sus conspicuos modales *escriturales*, si cuando mucho solo es capaz de narrar historias, de semana en semana, cada vez que el camión va y reparte las noticias? Creo tener unas posibles respuestas para estas interrogantes.

En mi opinión, el cronista consigue hablar del presente en su texto, como lo logra la mayor parte de los otros hablantes de la prensa y de los medios radioeléctricos con quienes comparte el campo del discurso periodístico, porque informa sobre una esfera del mundo actual de interés para el público de las noticias, mayor a la esfera que Lorenzo Gomis califica de *primer círculo de referencias*. Cuya imagen, añade el autor, “podríamos llamar [a su vez, imagen] vecinal de la realidad” (*Teoría del periodismo* 15). Esa representación se produce por el contacto de los lectores con “la familia, la vecindad más inmediata, el medio de trabajo” (14) propios. La otra realidad, en cambio, es una de tipo global, construida con un segundo círculo de referencias, esta vez, gestadas por la prensa y las llamadas *máquinas de comunicar* (Perriault, *Las máquinas de comunicar y su utilización lógica*). Gomis explica del siguiente modo el vínculo entre ambas realidades y su cardinal efecto sobre la gente:

el círculo de la imagen vecinal de la realidad se ha enriquecido hoy con los productos del segundo círculo: el de los medios. Los vecinos siguen comentando la enfermedad del hijo de Fulana y la caprichosa e inesperada huída [sic] de Zutana con un vendedor ambulante, pero además comentan algunas de las novedades de la imagen periodística que ofrecen los medios. Y éstas que se incorporan a la conversación son en el fondo las verdaderas noticias, las que influyen en las actitudes y conductas de la gente. Lo que no se comenta no produce efectos de noticia. (16)

La figuración periodística abre paso a una común “imagen del presente social” (14) entre quienes escriben, leen, y comentan los textos; favorece el *contacto* “con la realidad global que los envuelve” (15); y disminuye en ellos la incertidumbre sobre los sucesos en curso.

Ahora bien, la imagen periodística se presenta en las crónicas bajo los mismos designios de la información que acompaña a los demás artículos del impreso. Pero, gracias a su destreza para narrativizar y convertir en historias de interés las cosas que se le ofrecen, esta logra zafarse en muchos casos de la tentación del consumo al que están destinados todos los textos en el periódico. En lugar de la simple información desligada de *la inmediatez de la experiencia*, como diría Walter Benjamín (“El narrador” 192), en lugar del dato suelto, exhibido al detal o al mayor, desimplicado del relato personal de quien lee; la crónica intenta ofrecer la información de una manera que toque *la vida vivida* de sus lectores y haga comprensible la de los otros. Intenta ofrecer en el corto gradiente permitido por las ordenanzas del periodismo,¹⁵ el goce barthesiano de la lectura que es escritura, el goce de quien lee el texto y sin notarlo, figurativamente, lo escribe según sí mismo. Este ofrecimiento no limita la participación del cronista en la historia, más bien lo incorpora en un primer plano porque es de manos de su experiencia, de la vida vivida de este, como avanza el relato.

¹⁵ Entre esas ordenanzas están por supuesto las que competen al tiempo. Según señala Jesús Martín-Barbero, “en primer lugar [...] [se halla] la presión de la lógica informativa que hoy se traduce en una compulsión de la actualidad y en la tendencia a valorar como verdaderamente informativo aquello que atañe a los acontecimientos del día o de las últimas horas. Frente a ese ritmo de temporalidad exasperada, los hechos de la vida cultural alzan sus propios ritmos, pero en vano [...]. La temporalidad compulsiva de la actualidad choca de frente con la de la vida cultural y con la necesidad de disponer de discursos que respeten los diferentes tiempos de las culturas” (Martín-Barbero, “Un periodismo para el debate” 29).

Hay ejemplos abundantes en nuestras crónicas periodístico-literarias de finales del siglo XX. No obstante, del grupo destacan varias de las escritas por Elisa Lerner. “El machismo venezolano: metáfora de soledad”, “El travestismo, crónica sin inocencia”, “Mamá: oigo hablar yiddish” y “La mujer: satélite lunar” son apenas cuatro de esas.

“El machismo venezolano: metáfora de soledad”, como la mayor parte de las crónicas de Lerner, concentra su atención en un período mayor al tiempo del presente de la enunciación: se remonta a cuarenta años atrás, y todavía sigue unos años más atrás, hasta el tiempo de la dictadura del general Juan Vicente Gómez en Venezuela; luego, vuelve a la década de los setenta de su enunciación, y al año de su escritura, 1981. La crónica andariegamamente abre con igual energía escenas de intrahistoria, de historia patria, historia del saber, y también relacionadas con la historia literaria. Una escena intrahistórica es la de “cierto susurrante biombo femenino” en tiempos de posdictadura (81). Escena de la historia patria bien es la “empecinada dictadura” gomecista (ibídem). En cambio, la densa prosa de Simone de Beauvoir de los años setenta (82) es una circunstancia más bien de historia del saber. Pero hay más ejemplos de escenas, también está la pantalla de la telenovela (ibídem), y está el botiquín (83). El tema y la noticia de la crónica centrados en la calidad del machismo venezolano se tejen en el relato con la singular experiencia de la cronista: ciudadana venezolana, culta lectora, y telespectadora latinoamericana. A mi juicio, gracias a ese tejido narrativo, hoy, igual que hace más de veinte años, “El machismo venezolano: metáfora de soledad” se fuga de la efímera vida de los artículos del periódico.

La crónica comienza así:

Hace cuarenta años, aproximadamente –algo así como el *medioevo venezolano*: somos tan joven país–, nadie osaba hablar de machismo. Detrás de cierto susurrante biombo femenino sólo

se llegaba a decir: “¡Ese hombre sí que le da mala vida a la pobre mujer!” Eran los tiempos de la posdictadura gomecista. Es que el machismo venezolano ¿no es sólo una última –y moderna– variante de esa dictadura? (81)

El siguiente párrafo es un segmento de escena mixta intrahistórica e histórica:

El primer machista del país no es –necesariamente– un marido borracho o adúltero (o adúltero o borracho: como gustéis, mujeres de refinadísimo gusto). Durante mucho tiempo, el general Gómez ha sido el primer machista. Porque de él, no sólo aterra su cruel conducta política. No menos terrorífica es su bronca intimidad. Es decir, para mí el actual machismo venezolano es sólo la variante sexual o erótica de nuestra más empecinada dictadura. (Ibídem)

Veamos un segmento de escena con televisor:

En las telenovelas, por lo general, el caballero machista es hombrecito civil. Pero ostenta un último, militar adorno (para el machista convencional, aunque no lo confiese, lo militar es lo viril por antonomasia), en la negra simetría de un bien recortado bigote. Porque, por lo demás, no es muy simétrica su conducta. El machista televisivo cuida mucho de su bigotico. Pero, espectacularmente, descuida la límpida virginidad de las lindas muchachas –de dócil sexo– que tiene muy a su alrededor. Perdonen mi insistencia algo monocorde. Pero, es la verdad, en esas series suele sostenerse batalla desigual entre el bigote del galán y la virginidad de la muchacha.

Todo parece muy doméstico. En las telenovelas, la virginidad femenina es como nítido tarro de confituras que el galán desordena, rompe, desbarata y desborda como a un río tropical.

Pero, eso sí: su bigote, él lo cuida como a un único, viril jardín. Casi, casi con celo ecológico. Porque, sí, en último caso, el macho televisivo es sólo la doméstica versión –menos prosopéyica [sic] y ambiciosa de todos los dictadores y fascistas del mundo. (82)

A continuación, la narradora expone de qué manera la imposibilidad de diálogo entre “el mundo de la mujer y del hombre” (83), liderado por este en la vida cotidiana, es la razón de su soledad. La crónica finaliza con una escena en donde se ponen de realce los “incurables soliloquios” (84) de la literatura escrita por mujeres y hombres en Venezuela.

“El travestismo, crónica sin inocencia” de la misma Elisa Lerner es uno de esos textos que piden ser transcritos íntegros, o leídos en voz alta por completo, cuando se quiere hablar de ellos. La crónica reseña la presencia de “los artistas de *Caviar* –de temporada– en Caracas” por los días de marzo de 1983 (196). El núcleo de la información noticiosa es la función teatral de *Caviar* que pone al travesti en escena. La sola exposición de ese personaje a la vista de la sociedad, como sabemos, es capaz de despertar antipatías, celos, y con seguridad, la desvalorización de cualquier escenario distinto al de la ayuda social destinada al travesti. La cronista, paradójicamente, logra relacionar la imagen de este último con la íntima atmósfera de una historia de los femeninos adornos, vestidos, maquillajes, con la imagen de alguna femenina del cine y su suntuoso guardarropa, que, a su vez, recuerdan el tiempo en el que había tiempo. Demorado tiempo. Todo eso y más se escucha mejor de voz de la misma cronista, por ejemplo, en estos dos párrafos:

La función de *Caviar* ha sido constatar que –hoy día– el travesti es el más calificado cronista de la nostalgia. Se trata, por supuesto, de un recuerdo ensuciado por la escabrosidad femenina de homosexuales laboriosos. Pero en medio de un

tiempo acuchillado de nucleares amenazas, lo que se recuerda no puede tener una simétrica, coherente limpidez. Lo incierto de estos tiempos nos aproxima a definir el travestismo como una versión falsificada, menor de la nostalgia.

La conducta escénica del travesti –no obstante la aparatosidad del guardarropa– puede, a veces, parecernos muy trágica porque en su cuerpo, acaso, se gesta la más desgarradora (¿absoluta?) de las añoranzas. En la tan vestida evocación de su cuerpo errante –¿erróneo?– quisiera atrapar la sinuosa hendidura de la carnalidad femenina. Ese sufrimiento, ese vacío –triumfalmente– es suplantado mediante vuelos sedosos y el intrincado movimiento de la voluptuosidad femenina. El travesti –aún dentro de su competencia recordatoria– no es sólo el último y casi fracasado heredero de una memoria deliciosa, que la violencia de esta época ha llevado a pique. También, el sucesor demente de una feminidad que se ha interrumpido, cuando la mujer reemplazó el satén de un éxtasis mujeril por un más libre destino. El sexo femenino, hoy día, se ha hecho presuroso, más económico. (Lerner, “El travestismo, crónica sin inocencia” 196-7)

Y por si acaso, por allí todavía nos quedara rezagado algún dubitativo pensamiento acerca de la incorporación de las experiencias del cronista al relato, o de su inteligente modo de exponer algún suceso de la vida cotidiana, Elisa Lerner también propone la lectura de “Mamá: oigo hablar yiddish”. Similar a “un tambaleante navío, en medio de las prohibidas aguas –marítimo azul de los *bluyins*– de la muchedumbre” (201), de ese manera se experimenta a sí misma la cronista en la sala del teatro, “hace pocas noches” (ibídem), y así se nos presenta. El acontecimiento del cual da cuenta: las mujeres y hombres judíos sentados en las butacas vecinas de la sala de

teatro. Similar a un fresco en miniatura, la crónica detalla: gestos, perfiles, estatura de los cuerpos, cabellos, cutis, caracteres. Marcas del sino judío. La crónica igualmente describe el asombro ante “la dramática domesticidad de voces en yiddish” (202), voces que recuerdan a las mujeres judías camino a la muerte del campo de concentración, a las que sobrevivieron, y también recuerdan “la absoluta contabilidad de los dólares y la menos absoluta contabilidad de una muy cronológica nostalgia” (202). El relato incorpora la figura de Mamá. A ella en específico dirige la narradora sus sensaciones acerca de la escucha del drama en *yiddish* entre el “nervioso hombrecito, el pelirrojo de lentes y la muchacha con rostro de pretérita fiesta” (202), sentados tres butacas más allá. La nostalgia, como en otras crónicas, también aquí ocupa su lugar.

El tema de la crónica “La mujer: satélite lunar” es la escritura femenina. La cronología en lugar de extenderse solo hasta los años 50 o hasta los visitados años 40 del siglo XX, habituales en las demás historias de *Crónicas ginecológicas*, esta vez se remonta al siglo VIII. Si “Una gran literatura escrita por mujeres, siempre la ha habido” (207), dice la narradora, “¿Por qué, entonces, al presente –en este discurrir, aún ansioso, de la década del ochenta– tanto se viene hablando de un literatura femenina?” (ibídem). Contra todos los pronósticos imaginables por el lector fundados en la idea de estar ante la inminencia de una respuesta de corte enciclopédico-distante, la crónica enseguida nos habla con términos llanos y cercanos como: mujer, marido, cuartilla, cuentos de hadas, fogón, resplandor, libros, escritoras excelentes, liberación femenina. Todo ello nos permite comprender la primera parte del título de la crónica: “La mujer”. Con esto otro se nos aclara por qué “satélite lunar”:

En la actualidad, la mujer –felizmente– ha desgarrado con tozuda gracia, la íntima opresión de un férreo delantal culinario. Es que por años y más años ¿no fue ella considerada –aún para democráticos y muy intelectuales caballeros que reinan como impertérritos, imperiales Césares en triunfales, viriles botiquines–, como bello pero subalterno satélite lunar? (208)

Ya en los años ochenta de la escritura y de la enunciación de la crónica, su narradora afirma que igual en estos años la mujer seguía sin desligar el amor de la sensualidad (208), su “cuerpo –aún en las más episódicas entregas– es sexo con memoria” (208-9) y, “Al contrario, en el hombre no siempre hay sexo con memoria” (209). La mujer actual expresa esa contradicción en su escritura femenina. “El sexo desoído [dice la cronista para finalizar], olvidado en un lecho poco crónico –sin entregados, sinceros arcaísmos–, en la contemporánea prisa del amor, en medio de esta nueva, escritura femenina, pausadamente, triunfa como el más explícito planeta” (210).

Walter Benjamin en su célebre texto sobre el narrador y la obra de Nicolai Leskov nos decía, iluminado, que: “La narración tiene, abierta o secretamente, su utilidad” (192). A veces es una *utilidad moral*, una *recomendación práctica*, un *refrán*, o también una *regla de vida*:

en todos los casos, el narrador es el hombre que da un consejo a quien lo oye. [...]. El consejo no es tanto respuesta a un interrogante, como una propuesta ligada a la secuencia de una historia que se va desarrollando. Para poder obtenerlo, es necesario previamente poder contarla (prescindiendo de que el hombre sólo acepta un consejo en la medida en que permite expresar su situación). El consejo entrettejido en la vida vivida, es sabiduría. (192)

La inexistencia de diálogo en la vida cotidiana venezolana, la nostalgia por la feminidad, los rasgos (marcas del sino) de los judíos, y la escritura femenina, son algunos de los posibles aspectos que *tocan* la experiencia de los lectores venezolanos ofrecidos por “El machismo venezolano: metáfora de soledad”, “El travestismo, crónica sin inocencia”, “Mamá: oigo hablar yiddish”, y “La mujer: satélite lunar”, cuatro textos del libro *Crónicas ginecológicas* de Elisa Lerner. Su consejo, su propuesta, están ligados al *nosotros* compartido por el narrador y sus lectores, entre quienes las crónicas estimulan el diálogo. Recordemos por ejemplo aquel “como gustéis, mujeres de refinadísimo gusto” dirigido a sus interlocutoras por la cronista de “El machismo venezolano: metáfora de soledad” cuando les dice que “el primer machista del país” que no es “necesariamente un marido borracho o adúltero (o adúltero o borracho: como gustéis, mujeres de refinadísimo gusto [replica la narradora])” (81. El subrayado es mío). Sobre ese aspecto dialogante y conversacional de las crónicas hablaremos más adelante.

Narrar a partir de las propias experiencias de sus narradores no es suficiente para las crónicas. Si desean llamar la atención de sus lectores, captar sus miradas, y ser buscadas en sus salidas dominicales por la prensa, entonces también necesitan variar el modo de contar sus relatos de acuerdo con el presente cambiante. En el vestier de la crónica podemos hallar al ensayo. Oscar Rodríguez Ortiz en su libro *3 ensayos sobre el ensayo venezolano* nos recuerda que el ensayo venezolano “viene en la crónica (también en los periódicos, pero con un adjetivo: literaria), es tiempo, es decir, momento del tiempo: lo que pasa, lo que se experimenta ante su duración, la conciencia que refleja en ambas entidades” (23). Las crónicas de Elisa Lerner son ejemplos de ensayos, así lo reconoce José Balza en el propio prólogo a *Yo amo Columbo o la pasión dispersa* de la misma autora. En ellos se conjugan la descripción y la interpretación, y “nadie propuso lo

cotidiano con un enfoque tan nítido y a la vez tan ambiguo, hasta convertirlo en punto de partida para la reflexión más elevada, como lo hace Elisa Lerner desde 1958” (13).

Entre las formas textuales de las crónicas también están el elemento biográfico, la biografía, la autobiografía. El primero está presente en los textos de crónicas con brevísimas referencias a la historia de vida de algún personaje, y a las experiencias de estos. En las semblanzas o retratos de Milagros Socorro: “Enrique Palacios, un niño modelo”, “Chávez, el candidato”, encontramos ejemplos de biografía; y también en las crónicas de Segio Dahbar juntadas en la segunda parte de *Sangre, dioses, mudanzas*, en “El riesgo de ser”. La crónica como género tiene una antiquísima relación con la biografía, de ella da cuenta su mismo nombre variante de *corónica*, que remite a los coronados de quien trataban sus relatos. La autobiografía se halla asociada a la experiencia de los cronistas. Se podría decir que *no hay prácticamente crónica exenta de la experiencia* de sus narradores. Pero si de autobiografía se trata, podríamos pensar en el texto liminar de *Criaturas verbales* de Milagros Socorre que bien es un relato autobiográfico.

Testimonios, epístolas, diarios, confesiones, son otros de los trajes de las crónicas periodístico-literarias venezolanas. Epístolas y diarios son los de José Ignacio Cabrujas como “Carta a Fidel”, “Carta a un bolsa” y “Diario de un rectificador”: textos realmente impresionantes, inolvidables por trasgresores del clásico formato de la crónica como prosa narrativa y de cierta solemnidad. Al respecto, Javier Lasarte Valcárcel señala en “Identidades descentradas: el acto cultural de Cabrujas” que este autor no solo tuvo un papel importante en la televisión venezolana, también lo tuvo en el teatro y en la prensa,

sus artículos [...], [son] célebres por el peculiar, único, tratamiento humorístico de casi cualquier tema. [...] [sus] registros frecuentemente se entrecruzaban y confundían, como en una desconcertante, abigarrada y dramática ópera bufa, [...]. Cabrujas constituyó asimismo el mejor ejemplo de cómo el ejercicio intelectual podía realizarse productivamente desentendiéndose de las falsas fronteras creadas por la ansiedad de la diferenciación de los gustos sociales, acaso especialmente las creadas por los intelectuales ante el secular temor a las masas y lo masificado. (180-1)

Las confesiones en serio o parodias de ellas son, por ejemplo, las de Elisa Lerner, “Amor de mujer, para el anti-héroe” y “La literatura: ¿tiene sexo?”. En la primera nos dice: “A las mujeres de mi generación –y esto, puede tomarse como muy desnuda y hasta desgarradora confesión– nos ha tocado amar, al anti-héroe” (127); mientras que en la segunda, nos dice:

Porque lo confieso abiertamente: me gusta, le tengo sólida confianza a la palabra inglesa *writer* que con amplitud, sin mezquindades, evita una selección que, en ocasiones, coloca a escritoras admirables antes que en un respetable contexto de *literatura femenina* en otro –muy cautivo– que, posiblemente, es decididamente ginecológico... (105-6)

Entrevista, diálogo, conversación, discusión, también están en el ropero de las crónicas, entre sus formas lingüísticas de intercambio (*hablar-responder*). Y paremos de contar porque en su cajón de joyas y accesorios se pueden apreciar igualmente brillantes piezas de trans-textualidad, metaficción, polifonía, oralidad, parodia, ironía, carnalización. Características todas, de los textos artísticos. Pues bien, con aquellos trajes y estos adornos camina la crónica periodístico-literaria por la ciudad de los discursos de la literatura y de la historia de semana en semana, cada vez que el camión va y reparte las noticias.

DIÁLOGO Y RESPUESTA

el hecho no tiene nunca una existencia que no sea lingüística.

Roland Barthes. “El discurso de la historia”

Para la argumentación política, en cambio, en la que se juegan los intereses terrenales de los individuos, la instauración de una ‘sociedad dialogante’ es un imperativo moral. En esto se juega nada menos que la humanidad del ser que sólo mediante (día) el ‘logos’ es hombre.

Humberto Giannini. *La reflexión cotidiana*

La pregunta: ¿qué diferencia a la crónica del cuento? dio inicio a todo lo que hemos tratado hasta el momento. A partir de ella hablamos de la narración como el elemento común a ambas formas textuales. Y de la historia inacabada, la historia aun en proceso como el posible aspecto distintivo entre las dos. Dijimos, entonces, que la crónica es de carácter presentista: en ese sentido de la historia inacabada, del relato cuya narración se detiene irresuelta en el presente del cronista; y, también, en el sentido de la historia vigente, del relato que en lugar de ser historia pasada, sigue vivo en el presente de los lectores. Luego, pasamos a discutir acerca de la acción acometida por la crónica periodístico-literaria venezolana de *narrar valiéndose de la experiencia* del cronista con el fin de captar la atención del lector, frente a la tarea de los demás artículos del impreso con quienes principalmente comparte la función de informar; también hablamos de las diversas textualidades o formas escriturales de las crónicas y de sus trascendentes estrategias discursivas. Para finalizar, quisiera retomar dos aspectos relacionados con la singularidad de la crónica. El de la historia sin cierre narrativo y el de su posible vocación dialogante, que prometí considerar en cierto momento.

Comencemos por la historia inacabada. En la sección “La crónicas, ¿otro cuento?” acordamos que: “Nada encadena más fuerte que un cabello de mujer”, “Historia de desaparecidos”, “Fuego en la autopista” y “Esta estúpida energía”, de José Roberto Duque, eran textos en espera de su cierre. Las historias de esos enunciados llegaban materialmente al punto final sin resolverse, sin un cambio en el curso de su acontecer. Esa característica narrativa, compartida en general por el resto de los textos de crónicas periodístico-literarias de nuestros autores, las distingue genéricamente del cuento. Ahora bien, en una nota a pie de página (nota 9) me referí a que, desde el punto de vista de la historiografía, al menos desde la perspectiva de Hayden White, la misma ausencia de cierre es considerada un *fracaso narrativo* de la crónica como género de escritura de la historia. El autor lo dice de esta manera:

la crónica a menudo parece desear querer contar una historia, aspira a la narratividad, pero característicamente no lo consigue. Más específicamente, la crónica suele caracterizarse por el fracaso en conseguir el cierre narrativo. Más que concluir la historia suele terminarla simplemente. Empieza a contarla pero se quiebra *in media res*, en el propio presente del autor de la crónica; deja las cosas sin resolver o, más bien, las deja sin resolver de forma similar a la historia. (21)

Más allá de las coincidencias, en la calidad de ese *dejar las cosas sin resolver*, parecen francamente diferenciarse las crónicas historiográficas de las periodístico-literarias, cuando menos, de las venezolanas de las últimas décadas del siglo XX.

Recordemos lo siguiente. La información en la crónica tiende a presentarse al lector al hilo de la narración y al de la experiencia del narrador, identificada con las vivencias cotidianas de *nosotros*

los venezolanos. Esa característica favorece la percepción del lector invitado a considerarse parte de esa amplia comunidad de ciudadanos. Por si eso fuera poco para establecer una clara ligadura imaginaria y emocional de la crónica con el lector, el narrador explícitamente le dirige a estas palabras, lo convida y lo pone a participar en la escritura del relato, le habla, prácticamente, parece querer dialogar con él. No otra cosa proponen las crónicas de Duque. Las de José Ignacio Cabrujas, Earle Herrera, Ben Amí Fihman, Elisa Lerner y en general, las del resto de los cronistas.

Una invitación al diálogo, dice Humberto Giannini, “representa un modo de enfrentar en común, problemas que emergen en medio de las ‘dificultades de la vida’” (*La “reflexión cotidiana”* 71), es un acto de intercambio verbal. Por ello, la invitación formulada en las crónicas involucra, espera, la respuesta de sus lectores. Los textos de Duque ilustran con creces esa vocación dialogante: piden la escucha del lector, y su intervención para resolver el problema de comunicación habitual entre los personajes del mundo del relato, que “se halla [como dice Giannini] seriamente entabada en su decurso o porque está francamente en crisis”, por esa razón “el diálogo [entre narrador y lector] llega a hacerse indispensable” (72). Y se traduce en acciones por parte del lector con repercusión en la fábula narrada, en su desenlace. De esa manera, son los lectores quienes efectivamente terminan la crónica sin intervenirla, le dan un cierre cuya inscripción está fuera del texto, en el mundo actual, donde autores y lectores reales escriben sus propios relatos de ciudadanía compartida. Leer las crónicas en ese sentido es escribirlas del lado de las lecturas y de los lectores.

En mi opinión, cada respuesta, cada resolución de la fábula, está orientada políticamente por la crónica a través del consejo que toda narración extiende, según Walter Benjamin, a quien quiera

escucharle. Ese “consejo no es tanto respuesta a un interrogante, como una propuesta [una idea para un fin, una consulta para un empleo o beneficio, diría el *Diccionario*] ligada a la secuencia de una historia que se va desarrollando. Para poder obtenerlo, es necesario previamente poder contarla” (192. El énfasis es mío). Desde ese punto de vista, las historias de las crónicas no concursan en desenlaces posibles según el sentido ficcional de probable, más bien piden las resoluciones necesarias, ligadas al discurrir de la vida cotidiana del mundo efectivo. Piden un final ético en algún sentido, ante la imposibilidad de uno feliz. Piden respuesta.

.....

Llevar las crónicas del periódico al libro es ya una forma de contestar a la solicitud de diálogo que ellas formulan: un modo de hacer notable la irresolución de las crisis, el estado de cosas que denuncian sus historias, la continuada ausencia de respuestas capaces de concluir el desarrollo de sus relatos. Pero, ese llevar las crónicas del periódico a su publicación en libro, también es una manera de reponer, renovar, la vocación dialogante, democrática, ética, de esos textos.

Textos con salvoconducto

De acuerdo con lo desarrollado en los capítulos anteriores, son varias las regularidades discursivas que hacen de un texto una crónica periodístico-literaria en la Venezuela de finales del siglo XX. Desde el punto de vista de los temas de su habla, los sujetos autorizados a hablar y sus estrategias o modos de decir, al menos tres regularidades, entre todas las demás, lucen fundamentales y necesarias a un mismo tiempo para considerar un enunciado propiamente de la índole de ese tipo de crónica; equipado, por otra parte, de salvoconducto para entrar y salir de los grandes sistemas discursivos de la historia y de las ciencias sociales en general, del periodismo y de la literatura. Cada una de esas tres regularidades podría formularse como sigue.

1. Los temas u objetos de habla de las crónicas

El enunciado con la pretensión de ser una crónica del tipo periodístico-literaria no puede dejar de hablar de alguna o de varias de las cosas que trastocan la vida de todos los días en el mundo del narrador y/o de los personajes de ese enunciado. No puede dejar de hablar de esas cosas porque estas además de alterar la rutina tienen el extraño y nefasto deseo, la paradójica y peligrosa pretensión de perdurar en el ciclo cotidiano que recién han vulnerado. Un ciclo que los lectores por otra parte pueden encontrar semejante al suyo de la Venezuela de finales del siglo XX.

2. Los sujetos autorizados para hablar su lenguaje

El texto debe estar proferido por la voz de un *yo* narrador, o por la de un *yo* narrador-personaje que manifieste ser un ciudadano, venezolano, escritor, intelectual, y cronista. Ese narrador, por lo general, tiene el mismo nombre del abajo firmante del texto, ambos son llamados y reconocidos como *cronistas*. Y debe ser capaz de ponerse en explícita relación de semejante o en evidente condición de ser *otro* frente a los personajes del relato, y frente al lector del texto, en el universo de un *nosotros los venezolanos* común en principio a esos tres entes. A partir de esa perspectiva, quien narra también valora su actuación y la de los personajes en los acontecimientos del relato. Y exige una toma de partido de quién lee el texto.

3. Los modos de hablar

El escrito igualmente tiene la obligación de ser un texto narrativo focalizado en un momento específico de una historia general que el lector puede intuir mayor. Ese enunciado sería un relato carente de cierre para el tiempo de su enunciación porque, o el acontecimiento narrado aún está en acción, sin completarse, en latente estado presente; o si no, debido a que la historia contada parece repetirse una y otra vez en el mundo actual de lector, es decir, continúa presente. El texto puede adoptar distintas formas o subgéneros literarios y no literarios, puede presentarse como biografía, carta, especie de cuento, diario, ensayo, entrevista, o reseña, entre otras formas. Algunas de ellas compartidas por los grandes sistemas de discurso de la historia, o las ciencias sociales en general, y del periodismo.

Ahora bien, la denominación de crónicas periodístico-literarias proviene en gran medida del fenómeno de su aparición en prensa o fuera de esta como respuesta al quién, qué, dónde, cuándo, por qué

y cómo característicos de los textos periodísticos; pero también se debe a la posibilidad de sus enunciados de trascender ese primer momento, de ser recordados y de ser publicados en consecuencia con la autonomía del presente propio de los escritos literarios.

La factibilidad de existencia de las crónicas consiente y autoriza su publicación en libros, y su lectura en un contexto diferente al de la prensa. Podemos hallarlas entonces en los estantes de librerías y bibliotecas, aspirando a una atención distinta a la que les prestamos en el periódico, deseosas más bien de una lectura de sus significados implícitos y del reconocimiento de sus manejos especiales del lenguaje inherente a la lectura literaria (Culler, *Breve introducción a la teoría literaria* 39). Un acercamiento como ese a los libros de los cronistas venezolanos nos da licencia incluso para disfrutar y reconocer la singularidad de la escritura de crónicas de cada uno de ellos frente a los otros, intuida muchas veces desde su primera aparición en el impreso.

Fechorías y otras crónicas de bolsillo de Pablo Antillano¹ sobresale, entre otros rasgos, por su especial cuidado puesto en las cosas íntimas y compartidas que le suceden a los personajes de sus historias, advierte Sergio Dahbar en “Arte y parte”, el texto introductorio de la compilación de Antillano. El humor y la ironía

¹ Pablo Antillano ha sido columnista, jefe de Información y asesor del Comité editorial del diario *El Nacional* de Caracas. Además de *Fechorías y otras crónicas de bolsillo*, ha escrito numerosos artículos y ensayos. En el año 2001, obtuvo el Premio Nacional de Periodismo Cultural. Ha sido presidente del Caracas Press Club, ha fundado y dirigido numerosas revistas, entre ellas: *Vea y Lea*, *Reventón*, *Libros Al Día*, *Buen Vivir*, y *Lectores*. También se ha desempeñado como director de teatro, guionista de cine y productor de radio y televisión.

que en mi opinión son propios de las crónicas periodístico-literarias venezolanas, alcanzan niveles magistrales, por ejemplo, en *El país según Cabrujas*, de José Ignacio Cabrujas.² Lo mismo que la oralidad y la presentación de los caracteres de sus personajes. La versatilidad, la cultura y el profesionalismo, capaces de diversificar el horizonte de cosas sobre las cuales hablan los textos, destacan junto a una escritura

² José Ignacio Cabrujas (1937-1995) fue dramaturgo, director de teatro, actor, cronista, guionista de cine y televisión. Es considerado uno de los renovadores del género de la telenovela en Latinoamérica. Actuó en la película *Los ángeles terribles* (1966) y con ello obtuvo el Premio al Mejor Actor. En 1971 se le otorgó el Premio Juana Sujo por su actuación en la pieza teatral *Ricardo III* de Shakespeare. De 1972 a 1973, produjo, dirigió y narró el programa *Ópera dominical* de la Radio Nacional de Venezuela. En 1988, obtuvo el Premio Nacional de Teatro. En “Biografía cabrujiana”, una carta remitida por el autor a la embajada de Venezuela en Alemania, en el año 1991, Cabrujas dice lo siguiente sobre sí y sobre sus obras de teatro (*Profundo, Acto cultural, El día que me quieras, El americano ilustrado, Autorretrato de artista con barba y pumpá*): “Me he creído esto o lo otro, hasta entender que deseaba escribir un teatro real, parecido a las cosas que me importan. Real, en cuanto a mí mismo y no realista ni nada por el estilo. El tema que me importa es el fracaso. [...]. Vivo en un mundo sucedáneo, donde las cosas en lugar de ser, se parecen: calles, edificios, códigos, constituciones, sistemas educativos y recetas de cocina. Mis personajes son la consecuencia, a veces, extrema, de una imitación: una familia que busca un tesoro y debe hacerse religiosa, fanática, ideológica, debe suspender sus deseos, su propia vía, para encontrarlo (*Profundo*). Una sociedad cultural en la provincia festeja sus cincuenta años de existencia, sin saber por qué existen ni qué sentido tienen como representantes de la cultura. Descubre así que sus vidas nada tienen que ver con lo que representan (*Acto cultural*). Un comunista no logra resolver una relación, una situación amorosa con su prometida desde hace diez años (*El día que me quieras*). Un intelectual vacía todos sus significados y se descubre incapaz, estupefacto ante lo que lo rodea (*El americano ilustrado*). Un pintor genéticamente psicótico convierte su locura en compañía (*Autorretrato de artista con barba y pumpá*)” (Cabrujas 18-19). Además de sus obras de teatro, la primera de sus telenovelas fue *La señora de Cárdenas* (1976), seguida de *Silvia Rivas, divorciada* (1977). Entre 1982 y 1986 también escribió: *Natalia de 8 a 9, Chao Cristina, Gómez, La dueña, La dama de rosa y Señora*. Fue colaborador de los periódicos *El Nacional* y *El Diario de Caracas*, en este último publicó semanalmente una columna titulada “El país según Cabrujas”. José Ignacio Cabrujas también fue

a menudo lírica, en *Sangre, dioses, mudanzas* de Sergio Dahbar.³ El llamado de atención a los lectores sobre la lógica de las historias y su escritura en las crónicas, por su parte, hacen de las reunidas en *Guerra nuestra. Crónicas del desamparo (1996-1999)* de José Roberto Duque⁴ unos textos sin iguales, metaficciones. Las percepciones auditivas y visuales del narrador son elementos muy vivos y comunes en las crónicas a la hora de referir las experiencias de sus cronistas. Pero la incorporación de percepciones gustativas en las narraciones, como un elemento hábil para traer a la memoria y a la imaginación los recuerdos más íntimos del cronista junto a sus relaciones con la historia cambiante de la Venezuela moderna, individualizan muy en especial las crónicas de *Los cuadernos de la Gula* de Ben Amí Fihman.⁵ La brevedad y la fuerza expresiva para la denuncia hacen

profesor de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, y junto con Isaac Chocrón y Román Chalbaud fundó El Nuevo Grupo.

³ Sergio Dahbar (Argentina, 1957) es periodista y escritor. Vive en Venezuela desde 1974. Egresó de la Maestría en Literatura Hispanoamericana de la University of Maryland (Estados Unidos). Fue presidente del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, coordinador del “Papel Literario” y Editor adjunto de *El Nacional*, y también redactor del suplemento “Feriado” de ese diario. Dirige la Colección Actualidad del sello editorial Debate. Ha publicado: *Balada para un Packard Gris*, *Sangre, dioses, mudanzas* (1989, 2003) y *Gente que necesita terapia* (2004).

⁴ José Roberto Duque (1966) es conocido como periodista y escritor. Trabajó en los diarios *El Nacional* y *Tal Cual*. En *El Nacional* destacaron sus crónicas de sucesos. Ha publicado los libros *Salsa y control* (1995), *Guerra nuestra. Crónicas del desamparo* (1999), *No escuches su canción de trueno* (2000), *Vivir en frontera* (2004).

⁵ Ben Amí Fihman (1949) es periodista y crítico de gastronomía. Fue fundador y director de las revistas *Exceso*, *Melusina*, *Cocina y Vinos* y *Montecarlo*. Es presidente de la Academia Venezolana de Gastronomía. Ha publicado: *Mi nombre*, *Rufo Galo*, *Los recursos del limbo*, *Las voces de Orfeo*, *Los cuadernos de la Gula*, y *Boca hay una sola*. Seleccionó y prologó el libro *Carne y hueso. Exceso en 24 semblanzas*. En las primeras páginas de *Boca hay una sola* se dice que “Dirigió en París, entre 1976 y 1978, la revista *L’Œil du Golem* que mereció el aprecio, entre otros, de Roger Caillois, Julio Cortázar y Jean-Baptiste Baronian, que [sic]

de *Caracas 9 mm. Valle de balas* de Earle Herrera⁶ un conjunto de textos que destacan en el universo de los otros autores. Además de la entrevista como formato sui géneris de presentación de las crónicas también cautivan y conmueven en *Para desnudarte mejor. Realidad y ficción* de Nelson Hippolyte Ortega su admirable ficcionalización de los entrevistados y de las épocas reales asociadas a ellos.⁷ *Las Crónicas ginecológicas* de Elisa Lerner son en sí ejemplos de doble ruptura entre las periodístico-literarias. Estas por lo común son identificadas con la representación narrativa, no obstante, en el caso de Lerner esa sucesión ordenada de acciones se ve entrecortada, fragmentada, por la incorporación de incisos con comentarios y críticas de la voz narrativa acerca de los sucesos contados. El otro tipo de ruptura característico de los textos de Lerner tiene que ver precisamente con estos sucesos

[quien] la reseña en su obra *Panorama de la littérature fantastique de langue française* publicada por Stock en 1978. El mismo año puso en marcha el Centro Venezolano de Cultura de Bogotá. Hizo periodismo cultural y gastronómico en la prensa venezolana entre 1970 y 1989. Lanzó en los años ochenta el recordado cabaret humorístico La Guacharaca e incursionó en la radio y la televisión. [...]. Es miembro permanente del jurado del premio Reporteros sin fronteras, organización de la cual fue el representante venezolano en tiempos cruciales para la defensa de la libertad de prensa en el país, y del comité de redacción de la revista francesa *Médias*" (IX). Escribe todos los domingos su columna cultural "Circo de invierno" en *El Nacional* (Venezuela), y desde París, conversa los jueves con Marianela Salazar en el programa radial vespertino conducido por esta periodista venezolana en la estación 99.1 FM.

⁶ Earle Herrera (1949) es periodista, narrador y poeta. Es profesor jubilado de la Universidad Central de Venezuela. Recibió el Premio Nacional de Periodismo, y también el Premio Municipal de Periodismo. Igualmente, obtuvo el Premio Conac de Narrativa, el Premio Pedro León Zapata de Literatura Humorística, y el Premio Municipal de Poesía. Ha sido columnista de *El Nacional*, y director del periódico universitario *Letras*. Entre sus libros se encuentran: *La magia de la crónica, El reportaje, el ensayo. De un género a otro, Caracas 9 mm. Valle de balas*.

⁷ Nelson Hippolyte Ortega es periodista y licenciado en Letras, tiene una Maestría en Literatura Hispanoamericana de la University of Pittsburg (Estados Unidos). Ha publicado: *Índice temático de la poesía de Carlos Augusto León, O sea, La pregunta y sus víctimas, ¡Con un país así! y Para desnudarte mejor. Realidad y ficción en la entrevista*.

contados. En *Crónicas ginecológicas*, la novedad del acontecimiento no es el centro de interés de la cronista, sino su punto de partida para hablar de una relación aun más importante para esa voz y para los personajes de las crónicas entre ese acontecimiento y la historia vivida del país, pero también con respecto a su historia futura.⁸ *Las Criaturas verbales* de Milagros Socorro⁹ se tornan personalísimas con relación a las compilaciones de crónicas de los otros autores, al poner como parte de la relevancia y del interés del acontecimiento narrado, la perspectiva de su narradora y sus vivencias personales.

⁸ Elisa Lerner (1932) es autora de una amplia obra que abarca igual el ensayo, la crónica, el relato y la dramaturgia. Premio Nacional de Literatura (2000), Lerner ha publicado, entre otros, los libros *Una sonrisa detrás de la metáfora*, *Yo amo a Columbo*, *Crónicas ginecológicas* y *Carriel para la fiesta*. Como dramaturga ha escrito: *Vida con mamá*, *En el vasto silencio de Manhattan*, *La bella de inteligencia*, *La mujer del periódico en la tarde*, *El país odontológico*, *La envidia o la añoranza de los mesoneros*, hoy día reunidas en el texto *Teatro*. También es autora del libro de relatos *En el entretanto*, y de la novela *De muerte lenta*.

⁹ Milagros Socorro (1960) es periodista y escritora. Ha sido galardonada con el Premio José Antonio Ramos Sucre de Narrativa en 1997, Premio Nacional de Periodismo en 1999, y con el Premio Municipal de Comunicación Social Mención Periodismo de Opinión en el 2000. En 1991, recibió el premio de narrativa Primera Bienal Literaria Udón Pérez. Es autora de los libros: *Una atmósfera de viaje* (1989), *Catia, tres voces* (1994), *Alfonso "Chico" Carrasquel, con la V en el pecho* (1994) y *Actos de salvajismo* (1999). Fue jefa de redacción de la revista *Bigott*, colaboró con la revista *Exceso*, es columnista de *El Nacional*.

Bibliografía

Fuente directa

- Antillano, Pablo. *Fechorías y otras crónicas de bolsillo*. Caracas: Comala.com / ediciónXdemanda, 2000.
- Cabrujas, José Ignacio. *El país según Cabrujas*. 2.^a ed. Caracas: Monte Ávila Editores latinoamericana, (1992) 1997.
- Dahbar, Sergio. *Sangre, dioses, mudanzas (crónicas)*. Caracas: Alfadil Ediciones, 1989.
- Duque, José Roberto. *Guerra nuestra. Crónicas del desamparo (1996-1999)*. Caracas: Memorias de Altagracia / Laurens & Riviera Consultores, 1999.
- Fihman, Ben Amí. *Los cuadernos de la gula*. Caracas: Línea Editores, 1983.
- Herrera, Earle. *Caracas 9 mm. Valle de balas*. Caracas: Alfadil, 1993.
- Hippolyte Ortega, Nelson. *Para desnudarte mejor. Realidad y ficción en la entrevista*. Caracas: Monte Ávila, 1993.
- Lerner, Elisa. *Crónicas ginecológicas*. Caracas: Línea, 1984.
- Socorro, Milagros. *Criaturas verbales*. Caracas: Fondo Editorial Angria / Conac, 2000.

Fuentes bibliográficas por crónica

- En Pablo Antillano, *Fechorías y otras crónicas de bolsillo*:
Al azar, (12-15).
Balseros, (16-20).
Buena fe, (21-23).
La ciudad espectáculo, (98-101).

Bibliografía

- Cientes (28-31).
El Cobre, (39-42).
Chao (24-27).
Delirium tremens, (32-34).
Domésticas, (35-38).
Epa, que es Navidad, (57-60).
Eppur si muove, (61-63).
Falta una firma, (64-66).
Fe, (67-70).
Fechorías, (187-193).
Flash card, (71-73).
Fulgencio, (74-76).
Gavilán, (77-79).
Gemelos, (80-82).
Guggenheim en Caracas, (83-86).
Historia de amor, (87-89).
Imágenes 2000, (90-93).
Jörg, (94-97).
Memoria, (114-117).
Miedo, (118-120).
Militantes, (121-123).
El modelo, (43-46).
La nave, (102-106).
Nombre propio, (124-127).
Nuevos héroes, (131-133).
Número nuestro de cada día, (134-138).
El ocaso en las noticias, (47-49).
La peste, (107-110).
Piccola Venezia, (139-143).
Quelonio, (144-148).
Regreso a casa, (149-151).
Relato de atraco, (152-155).

En reposo, (53-56).
Restauración, (156-158).
La revolución de la alarma, (111-113).
Safari, (159-162).
Seguidores, (163-166).
Sensación de cambio, (167-169).
Simulacros, (170-173).
El síndrome de Elián, (50-52).
Sin luz, (174-176).
Sobrenatural, (177-179).
Sordina, (180-182).
Telefonía, (183-186).
A tiempo, (09-11).
90-60-90, (128-130).

En José Ignacio Cabrujas, *El país según Cabrujas*:

A Ocarina, que me mata, a Fuenmayor que me invita, a Lidia que me aconseja y a Carías, que ni me saluda, (127-131).
La arrechera del Mono Mendoza (227-230).
¡Barco!, (76-80).
El beato Tartufo, (243-246).
Buscando al gorila, (210-214).
Carta a Fidel, (109-112).
Carta a un bolsa, (151-154).
Como bailecito nicaragüense, (235-238).
Confesiones, (94-96).
El Congreso, (247-250).
La chapa (176-179).
Dáger, (27-31).
De cómo hacer para que la literatura repugne, (59-64).
De cómo hacer para que la literatura ya ni repugne, (106-108).
De cómo hacer para sentirse Caldera, (120-122).

Bibliografía

- De haber nacido Cristo en Venezuela, o el evangelio nacional según San Lucas, (88-93).
- De las garzas, de las rosas y del sol, (185-189).
- El deselance, (251-254).
- De verdad a Pérez, (206-209).
- El día que Pedro Zoppi estuvo a punto de reconocer a alguien (32-38).
- Diario de un rectificador, (219-222).
- El doctor Barrios solicita psiquiatra, (113-115).
- Don Luis o el Estado soy yo, (223-226).
- Dos gardenias para ti, (55-58).
- El encofrado, (43-49).
- Equinocciales, siempre, (143-146).
- Fermín, (139-141).
- Fernández, (239-242).
- La guinda, (102-105).
- La lengua de la juez Cabrera, (155-159).
- El MAS de mis tormentos, (198-201).
- Memorias de un damnificado de la democracia, (160-164).
- Mensaje al adeco oprimido, (215-218).
- Miami Express, (147-150).
- Navideño Express, (165).
- ¿No sería mejor prohibirle a Fermín que se retrate?, (171-175).
- La nueva utopía, (132-135).
- El país según Cabrujas, (190-193).
- Para excusar un desencuentro, (142).
- El pensador pesetero, (180-184).
- Pequeña biografía de Heydra, Pastor, (97-101).
- Pobre de mí, (50-54).
- El poste, (22-26).
- Retrato de Paulina sentada en una silla, (84-87).
- Qué sucede en el cerebro del diputado Yanes, cada vez que el diputado Yáñez emite una idea, (16-21).

El second, (231-234).
Sexo, mentiras y video, (7-15).
Si es Pérez, que no estoy, (202-205).
Toscanini, (166-170).
La Totonocracia, (72-75).
Un delirio populista, (39-42).
Una incursión en Miraflores, (194-197).
Veinte en conducta, (136-138).
La veredita, (123-126).
La verídica historia de María Montenegro, (65-71).
¿Y qué será de la cultura universitaria?, (116-119).
El 40 por ciento, (81-83).

En Sergio Dahbar, *Sangre, dioses, mudanzas (crónicas)*:

Brigitte Nielsen. De lo que se perdió Rambo, (25-29).
Choroní. A falta de cacao maldito es el turismo, (69-73).
Citizen Tucker, (119-122).
Dashiell Hammett. La maldición de un hombre flaco, (89-91).
Déjeme hablar de Ross Macdonald, (93-96).
Disparen contra Sinatra, (105-110).
Edificio La Sierra. Catorce pisos calientes, (47-52).
Ernest Hemingway. Publicar es arrojar a los perros, (131-135).
Ezequiel Díaz Silva. Periodismo a punta de pistola, (19-24).
Francis Coppola. Anatomía de un rebelde, (111-118).
Graham Greene. El señor de las tinieblas, (137-140).
El guachimán que viajó al corazón de las tinieblas, (53-58).
Jean-Patrick Manchette. Infierno negro, (97-100).
Jerone David Salinger. El pecado de ser invisible, (123-129).
Muerte en la discoteca, (31-33).
Michael Radford. Metáfora del hombre sin tierra, (35-39).
Mi nombre es caballo, (83-87).
Portero de noche, (63-67).

Bibliografía

- El rey de Caracas, (59-62).
Salvajemente Dafoe, (101-103).
Sam Shepard. Un cowboy con la mente de Kafka, (77-81).
San Felix, propiedad privada, (14-18).
Soy tu esposa por un día, (41-45).

En José Roberto Duque, *Guerra nuestra. Crónicas del desamparo (1996-1999)*:

- Chiquilo, el mártir. Originalmente titulada “Tras la masacre, el silencio”, (33-38).
De Cuba con amor, (175-179).
Después de Sigala. Originalmente titulada “La historia semioculta de un caso conocido”, (39-45).
Detengan a la víctima. Originalmente titulada “¿Cómo parar al hampa si la ley la protege”, (71-77).
Dos más en la cuenta. Originalmente titulada “Caciques y grupos armados se reparten la ciudad”, (147-151).
En el nombre del padre. Originalmente titulada “En el nombre del padre, con las armas del hijo”, (97-102).
Entre policías. Originalmente titulada “Manual de trampas para policías”, (133-139).
Esta estúpida energía. Originalmente titulada “Esta impertinente energía”, (67-69).
¿Falsos, verdaderos o presuntos? Originalmente titulada “¿Hacer justicia o simularla?”, (161-166).
Fuego en la autopista, (61-66).
Fue muy grande y muy pesado, (153-159).
Historia de desaparecidos. Originalmente titulada “Dos desaparecidos le debe Guatemala a Venezuela”, (55-60).
El horror fue su divisa, (181-185).
Masacre a la carta. Originalmente titulada “A falta de policías buenos son los mesoneros”, (167-173).
Nada encadena más fuerte que un cabello de mujer, (47-53).

La nula importancia de llamarse Josefina, (21-26).
Para capturar al fantasma, (117-123).
Para volver a Lorena. Originalmente titulada “Seis años de silencio para volver a Lorena”, (109-116).
Perdónenlos: era jugando, (125-131).
El rastro de los Velásquez. Originalmente titulada “Entre bravos de oficio y familias silenciosas”, (91-96).
La segunda muerte de José Manuel Saer. Originalmente titulada “La segunda muerte de José Manuel Saer”, 79-84.
Sobre héroes y tumbas. Originalmente titulada “La delincuencia actúa sobre héroes y tumbas”, (103-108).
¿Quién se supone que eres? Originalmente titulada “¿Quién se supone que eres, Julio Chacón Sanguino?”, (85-90).
Quieto, Terminator. Originalmente titulada “La suerte de los muy machos alguna vez llega también a su fin”, (27-31).
Un pequeño error. Originalmente titulada “Manual práctico para acabar con la justicia”, (13-19).
Y parirás con dolor..., (141-151).

En Ben Amí Fihman, *Los cuadernos de la gula*:

Algo más que un restaurante, (37-40).
Arrivederci Roma, (165-167).
Bordeaux en Los Palos Grandes, (27-30).
La cocina que se nos fue, (34-36).
Cocinera de primera, (19-22).
Los cocineros y la inmortalidad, (112-114).
Comidas del más allá, (105-108).
Danubio sin vals en las Fuerzas Armadas, (13-15).
Desayuno en Las Palmitas, (117-119).
Dorada mediocridad, (154-157).
Le Groupe: milagro en el paladar, (44-47).
Hallaca en botella, (79-82).

Bibliografía

- Los indómitos limones de Amadeo, (150-153).
El mejor amigo del hambre, (109-111).
Melusina del Parnaso bailarina, (161-164).
Melusina en Santo Domingo, (133-136).
El misterioso lenguado de la calle Beethoven, (62- 65).
La nouvelle cuisine que en paz descanse, (86-89).
Patico feo, (127-129).
Pato infinito, (70-72).
Patrick, (51-53).
Por una cabeza, (75-78).
Recuerdos del Paraíso, (100-104).
Sandra o la honestidad, (16-18).
Si el verano es dilatado, (83- 85).
Sordina en la sartén, (48-50).
Sueño de Cocotte en el Triángulo de Las Bermudas, (158-160).
Tango de frijoles y *cassoulet*, (90-94).
El tierno pan del exilio, (41-43).
Tras los pasos de Billy The Kid, (168-171).
Tres tristes postres, (147-149).
Tóxico dominical, (139-143).
Tripa con variaciones, (31-33).
Una arepa en la noche, (144-146).
Una brújula sin norte, (23-26).
Un Silencio de queso, (54-57).
Un vientre venezolano en París, (120-122).
Viaje al país de las charlotas, (130-132).
El viejo Pierre, (66-69).
Volver, (58-61).
Vuelta a la patria, (123-126).
Yo me jugué la vida por un *foie gras*, (95-99).

En Earle Herrera, *Caracas 9 mm. Valle de balas:*

Asalto a la diligencia en la autopista del este, (116-118).

- El asma de la justicia, (78-79).
Las balas perdidas del Doctor Barrios, (95-96).
El biberón y la 9 mm, (26-27).
La canción de los perros, (114-115).
La carne y el carnet, (91-92).
Carta a un suicida subterráneo, (35-36).
El chuzo, (24-25).
La ciudad del desprecio, (21-23).
Crimen y recompensa. Autógrafo por un asesinato, (13-16).
Los comeфuegos, (99-100).
Cosas del caso cosito, (58-59).
Cuando ladran perros y hombres, (101-103).
Cuando los locos se asombran, (121-122).
La dama parada, (80-81).
De Puerto Escondido al más allá, (30-32).
Delincuencia senil, (42-43).
Desfile de cangrejos, (82-83).
Discurso del perro, (56-57).
Los estudiantes mueren por equivocación, (53-54).
Exceso de justicia, (60-61).
Frank más allá del infierno, (28-29).
El hampa no chave, (64-65).
El hampa no discrimina, (93-94).
Hampa y estética, (62-63).
Leucocitos sociales, (112-113).
Memorias de un bebé libre de toda sospecha, (70-71).
Metras y metralas, (119-120).
La modelo demolida, (48-50).
Muertos en auto-stop, (110-111).
Muertos idem [sic], (40-41).
Muerte en la cárcel, (44-45).
Las musas del hampa, (74-75).
Narco-imagen de un país, (107-109).

Bibliografía

- Niños en la línea fija, (86-87).
Pasó la muerte hace días... Una heroína sin héroes en el 23, (17-20).
Pedagogía del hampa, (68-69).
Pedro Navaja en el estadio, (37-39).
Petroniños, (33-34).
La policía dispara con fusiles, (55).
Por una bala perdida, (46-47).
Presos computarizados, (76-77).
¿Quién se atreve a matar a una artesana?, (51-52).
El rating del hampa, (66-67).
Retén de cuatro estrellas, (97-98).
Toque de censo, (104-106).
Un muerto feliz y privado, (84-85).
Una cruz y una vela, (11-12).
Los vagos y sus vagabunderías, (72-73).
Y Colón descubrió el Guaire, (88-90).

En Nelson Hippolyte Ortega, *Para desnudarte mejor. Realidad y ficción en la entrevista*:

- Elsa Morales: de sirvienta a pintora, (59-63).
Gilberto Rodríguez Brito: ¡te lo juro, no la quería matar!, (93-96).
Guzmán Blanco: ¡ah! cuando Caracas era París, (43-49).
José Gregorio Hernández: soy santo pero no misógino, (51-57).
La mamá de los Punk, (81-85).
Mentir como María Candelaria, (97-100).
Popy: el payaso ejecutivo, (87-92).
Raphael en carne viva, (73-80).
Simón Bolívar: yo quise suicidarme, (39-42).
Un periódico llamado Miguel Otero Silva, (101-108).
Yolanda Leal: para la gente vulgar, (65-72).

En Elisa Lerner, *Crónicas ginecológicas*:

- Amor de mujer, para el anti-héroe, (125-132)

- Armando Manzanero: la ilusión de una virilidad latinoamericana amorosa y protectora, (143-150).
- Barbara Hutton: la enfática esposa, (13-19).
- La cama: ayer y hoy, (167-173).
- La criminal peligrosidad de las rubias, (159-166).
- La crónica femenina del franquismo, (71-77).
- Cuarto Congreso Interamericano de Escritoras, (109-124).
- Daniel Santos: gran compadre de la noche, (175-180).
- Domesticidades peligrosas, (95-102).
- En el modo de comer del venezolano: la mujer, muy resguardada comensal, (37-43).
- Final de un cándido sueño rooseveltiano, (61-69).
- Gloria Swanson: superviviente de sí misma, (211-215).
- La literatura: ¿tiene sexo?, (103-108).
- El machismo venezolano: metáfora de soledad, (79-85).
- Mamá: oigo hablar yiddish, (199-203).
- Margot era la radio, (87-93).
- Mirla es este país, (133-141).
- Mi amigo Salvador Prasel, (151-158).
- Miss Venezuela: otra fracasada versión de El Dorado, (29-36).
- La mujer: satélite lunar, (205-210).
- Postal de amor para Olivia, (53-60).
- El póstumo cuerpecito de Eva Perón: un vivo triunfo político, (229-236).
- La Rumbera: una osadía de la noche, (225-228).
- Shirley Temple: un mito abolido, (21-28).
- Sophie: la noble crónica de un despertar sexual, (217-223).
- El travestismo, crónica sin inocencia, (193-197).
- Un dócil rumor de máquinas Singer, (45-51).
- Zona oscura de la liberación femenina, (181-191).

Bibliografía

En Milagros Socorro, *Criaturas verbales*:

Aquel amigo invisible, (185-188).

Batallar en Carabobo, (41-50).

Chávez, el candidato, (137-152).

Documental científico, (69-72).

El eco de la Sierra, (13-16).

Enrique Palacios, un niño modelo, (123-135).

Escenas del Cafetal, (37-40).

Esta tierra de santos, (55-67).

Francisco Arias Cárdenas, el otro, (169-184).

Homenaje a Renato, (119-122).

El mapa del tesoro, (105-111).

El Nuevo Ideal Nacional sonaba a Guaracha, (17-31).

La pelota es caliente, (113-117).

El periodismo como género literario, (9-12).

Petróleo y Miss Venezuela, (83-87).

Postal de La Habana, (33-35).

Raúl Salazar, el general, (153-167).

Siempre quise ser un objeto sexual, (189-192).

Sopa de sangre en el desayuno, (51-54).

La Venus del Cafetal, (73-81).

Viaje al interior de Teresa, (89-104).

Fuente indirecta

1. Otras crónicas y textos literarios

Barrera Tyszka, Alberto. *Alta traición*. Caracas: Random House Mondadori, 2008.

Blanco, José Joaquín. *El castigador*. México DF: Ediciones Era, 1995.
-----. *Un chavo bien helado. Crónicas de los años ochenta*. México DF: Ediciones Era, 1990.

- . *Función de medianoche. Ensayos de literatura cotidiana*. 3.^a reimp. México DF: Ediciones Era, 1988.
- Burelli, Guadalupe. *Transectos por la selva. Crónicas*. Trabajo de Licenciatura en Letras. Universidad Central de Venezuela, 2009.
- Cabrujas, Jose Ignacio. "Biografía cabrujiana." *El mundo según Cabrujas*. Investigación y comp. Yoyiana Ahumada. Caracas: Editorial Alfadil, 2009. 18-19.
- . *El mundo según Cabrujas*. Investigación y comp. Yoyiana Ahumada. Caracas : Editorial Alfadil, 2009.
- Camus, Albert. *La peste*. 21.^a reimp. Trad. Rosa Chacel. Barcelona: Edhasa, 1998.
- Dahbar, Sergio. *Gente que necesita terapia*. Caracas: Mondadori, 2004.
- . *Sangre, dioses, mudanzas*. 2.^a Caracas: Editorial Debate, 2003.
- Dal Masetto, Antonio. *Crónicas argentinas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2003.
- Duque, Jose Roberto. *No escuches su canción de trueno*. Caracas: Comola.com / ediciónXdemanda, 2000.
- . *Salsa y control*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.
- . y Boris Muñoz. *La ley de la calle. Testimonios de jóvenes protagonistas de la violencia en Caracas*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte, 1995.
- Ferrero, Mary. *Desde Caracas. Crónicas*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte /Alcaldía de Caracas, 1998.
- Fihman, Ben Amí. *Boca hay una sola. Crónicas 1982-1989*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2006.
- . *Mujeres en exceso*. Caracas: Alfadil Ediciones / Editorial Exceso, 1991.
- Guillermoprieto, Alma. *Al pie de un volcán te escribo. Crónicas latinoamericanas*. Trad. A. Guillermoprieto y H. Valencia Goelkel. Bogotá: Editorial Norma, 1995.

Bibliografía

- . *Los años en que fuimos felices. Crónicas de la transición mexicana (1994-1997)*. México DF: Editorial Norma, 1998.
- Ibargüengoitia, Jorge. *Instrucciones para vivir en México*. 14.^a ed. México, DF: Editorial Joaquín Mortiz, (1990) 2002.
- James, Henry. *Los periódicos*. Trad. G. Lorenzo. Barcelona: Alba Editorial, 1998.
- Lemebel, Pedro. *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1996.
- . *Loco afán. Crónicas de sidario*. 2.^a ed. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1997.
- Lerner, Elisa. *Carriel para la fiesta*. Caracas: Editorial Blanca Pantin, 1987.
- . *Yo amo a Columbo o la pasión dispersa. Ensayos. 1958-1978*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1979.
- . *Teatro*. Caracas: Fondo Editorial Angria Ediciones, 2004.
- Lispector, Clarice. *Revelación de un mundo*. Trad. Amalia Sato. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, (1984) 2008.
- Martí, José. *Antología mínima*. Tomo II. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales. Instituto Cubano del Libro, 1972. 2 tomos.
- Martínez, Tomás Eloy. *Lugar común la muerte*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1988.
- Monsiváis, Carlos. *Entrada libre. Crónicas de la ciudad que se organiza*. 3.^a reimp. México DF: Ediciones Era, 1988.
- Nieves, Luis López. *Seva: historia de la primera invasión norteamericana de la isla de Puerto Rico ocurrida en mayo de 1898*. 6.^a ed. San Juan de Puerto Rico: Editorial Cordillera, (1984) 1991.
- Núñez, Enrique Bernardo. *La ciudad de los techos rojos. Calles y esquinas de Caracas*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1988.
- Pacheco, Cristina. *La rueda de la fortuna*. México DF: Instituto Nacional de Consumidor / Ediciones Era, 1993.

- Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*. 2.^a reimp. de la ed. corregida. México DF: Ediciones Era, 1999.
- , *Fuerte es el silencio*. 12.^a reimp. México DF: Ediciones Era, 1997.
- Rodríguez Juliá, Edgardo. *El cruce de la Bahía de Guánica (cinco crónicas playeras y un ensayo)*. SL: Editorial Cultural, 1989.
- , *Desfile puertorriqueño 1. El entierro de Cortijo (6 de octubre de 1982)*. 4.^a ed. Río Piedras: Ediciones Huracán.
- , "Llegó el obispo de Roma (12 de octubre de 1984)". *Una noche con Iris Chacón*. S.L: Antillana, 1986. 7-52.
- , *Una noche con Iris Chacón*. SL: Editorial Antillana, 1986.
- Rojas, Arístides. *Crónica de Caracas*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte, 1993.
- Rondón, César Miguel. *El libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*. Portada, prólogo, diagramación y montaje Domingo "Flaco" Álvarez. Caracas: Fondo Editorial Arte, 1980.
- Schael, Guillermo José. *La ciudad que no vuelve*. 2.^a ed. ampliada. Caracas: Gráficas Armitano. 1974.
- Silva, Miguel, y Rafael Molano, editores. *Las mejores crónicas de Gatopardo*. Pról. Martín Caparrós. Bogotá: Editorial Random House Mondadori, 2006.
- Socorro, Milagros. *Actos de salvajismo*. Caracas: Decanato del Núcleo Sucre, Universidad de Oriente, Fundación José Antonio Ramos Sucre, Pdvsa / Exploración y producción, 1999.
- , *Alfonso "Chico" Carrasquel*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte, 1994.
- Vega, Ana Lidia. "La Gurúa Talía: Correo de San Valentín." *El tramo ancla; ensayos puertorriqueños de hoy*. 2.^a ed. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1991. 262-267.
- , editora. *El tramo ancla; ensayos puertorriqueños de hoy*. 2.^a ed. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1991.
- , "Vegetal fiero y tierno." *El tramo ancla; ensayos puertorriqueños de hoy*. 2.^a ed. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1991. 269-274.

Bibliografía

- 27 de febrero. *Cuando la muerte tomó las calles*. Caracas: Editora El Nacional / Editorial Ateneo de Caracas, 1990.
- Villoro, Juan. *Dios es redondo*. México, DF: Planeta, 2006.
- . *Los once de la tribu*. Crónicas. México, DF: Aguilar, 1995.
- Wolfe, Tom. *El coqueteo aerodinámico rocanrol color caramelo de ron*. Trad. Mirko Lauer. Barcelona: Tusquet Editores (Fábula), 1997.

2. Prólogos, introducción a los textos de crónicas de la fuente directa

- Bautista Urbaneja, Diego. "Prólogo." José Ignacio Cabrujas. *El país según Cabrujas*. 2.^a ed. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, (1992) 1997. 5-6.
- Dahbar, Sergio. "Arte y parte." Pablo Antillano. *Fechorías y otras crónicas de bolsillo*. Caracas: Alfadil Ediciones, 1989. 7-8.
- . Nota introductoria. *Sangre, dioses, mudanzas*. Caracas: Alfadil Ediciones, 1989. 11-12.
- Duque, José Roberto. "¿Agradecimientos?" *Guerra nuestra. Crónicas del desamparo (1996-1999)*. Caracas: Editorial Memorias de Altagracia / Laurens & Riviera Consultores, 1999. 11.
- . "Sobre estas crónicas." *Guerra nuestra. Crónicas del desamparo (1996-1999)*. Caracas: Editorial Memorias de Altagracia / Laurens&Riviera Consultores, 1999. 5-9.
- Fihman, Ben Ami. "Aperitivo." *Los cuadernos de la gula*. Caracas: Línea Editores, 1983. 9.
- Herrera, Earle. "Prólogo a sangre y fuego." *Caracas 9 mm. Valle de balas*. Caracas: Alfadil Ediciones, 1993. 7-9.
- Hippolyte Ortega, Nelson. S.T. "La entrevista." *Para desnudarte mejor. Realidad y ficción en la entrevista*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1992. 11-13.
- Lerner, Elisa. "Sinceramiento para sirenas." *Crónicas ginecológicas*. Caracas: Línea Editores, 1984. 11-12.

Torres, Ana Teresa. "Acerca de *Criaturas verbales*." Milagros Socorro. *Criaturas verbales*. Caracas: Fondo Editorial Angria / Conac, 2000. 3-8.

3. Filosofía, historia, historiografía y otros textos de ciencias sociales

Altamirano, Carlos. *Intelectuales. Notas de investigación*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2006.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo L. Suárez. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Barthes, Roland. "El discurso de la historia". *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1987. 163-177.

Benjamín, Walter. "Para una teoría crítica de la violencia." *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Trad. Roberto Blatt. Madrid: Taurus Ediciones, 1991. 23-45.

Brünner, Jose Joaquín. *Globalización cultural y posmodernidad*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Bühler, Karl. *Teoría del lenguaje*. Trad. Julián Marías. Madrid: Alianza Universidad, 1979.

Burke, Peter. "Notas para una historia social del silencio en la Europa moderna temprana." *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*. Trad. Alberto L. Bixio. Barcelona: Editorial Gedisa, 1996. 155-176.

Caballero, Manuel. *La crisis de la Venezuela contemporánea (1903-1992)*. 2.^a ed. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1999.

----- *De la Pequeña Venecia a la Gran Venezuela. Una historia de cinco siglos*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana. 1999.

Bibliografía

- . *La gestación de Hugo Chávez. 40 años de luces y sombras en la democracia venezolana*. Madrid: Los libros de la catarata, 2002.
- Cadenas, José María. *El 27 de febrero contado por niños y adolescentes*. Caracas: Editorial Trópykos, 1995.
- Calsamiglia Blancafort, Helena, y Amparo Tusón Valls. *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. 2.^a reimp. Barcelona: Ariel, 2002.
- Castoriadis, Cornelius. *El avance de la insignificancia*. 1.^a reimp. Trad. A. Pignato. Buenos Aires. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997.
- . *La institución imaginaria de la sociedad. Marxismo y teoría revolucionaria*. Vol. 1 Trad. M. Aurelio-Galmarini. Barcelona: Tusquets Editores, 1983. 2 vols.
- Chartier, Roger. *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. Trad. Maribel García Sánchez et ál. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- Coronil, Fernando. *El Estado mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*. Caracas: Nueva Sociedad / Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la UCV, 2002.
- Danto, Arthur C. *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*. Introd. Fina Birulés. Trad. Eduardo Bustos. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1989.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. 14.^a ed. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México DF: siglo veintiuno, 1990.
- . “Los intelectuales y el poder.” *Estrategias de poder. Obras esenciales*. Trad. Fernando Álvarez Uría y Julia Varela. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999. Vol II. 105-115.
- . *El orden del discurso*. 3.^a ed. Trad. Alberto González Troyano. Barcelona: Tusquets, 1987.
- . “Verdad y poder.” *Estrategias de poder. Obras esenciales*. Trad. Fernando Álvarez Uría y Julia Varela. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999. Vol. II. 41-55.
- García Canclini, Néstor. *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997.

- . *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México DF: Editorial Grijalbo, 1995.
- Giannini, Humberto. *La “reflexión” cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. 4.^a ed. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1995.
- Hobsbawm, Eric. *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*. Trad. R. Pochtar y B. Ferrer. Barcelona: Editorial Crítica, 1999.
- . *Historia del siglo XX*. Trad. Pantheon Books, Random House. Buenos Aires: Grijalbo-Mondadori, 1998.
- . *Sobre la historia*. Barcelona: Crítica (Grijalbo-Mondadori), 1998.
- Jaramillo Hoyos, Alejandro. “Entrevista con Rossana Reguillo.” <http://www.comminit.com/la/laint/sld-2058.html> (Recuperado el 13 de abril de 2003).
- Laverde Toscano, María Cristina, y Rossana Reguillo Cruz, editoras. *Mapas nocturnos. Diálogos con la obra de Jesús Marín-Barbero*. Santa Fé de Bogotá: Siglo del Hombre / Fundación Universidad Central, 1998.
- Lechner, Norbert. *La conflictiva y nunca acabada construcción del orden deseado*. Madrid: Siglo veintiuno de España Editores, 1986.
- . *Los patios interiores de la democracia. Subjetividad y política*. 2.^a ed. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Lévinas, Emmanuel. “La responsabilidad para con el otro.” *Ética e infinito*. 2.^a ed. Madrid: La balsa de la Medusa de España Editores, 2000. 79-85.
- . “El rostro.” *Ética e infinito*. 2.^a ed. Madrid: La balsa de la Medusa, 2000. 71-78.
- Maldonado, Tomás. *¿Qué es un intelectual? Aventuras y desventuras de un rol*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998.
- Ortiz, Renato. *Mundialización y cultura*. Trad. E. Noya, Trad. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1997.
- . *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Trad. A. Solari. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1996.
- Reguillo, Rossana. “La clandestina centralidad de la vida cotidiana.”

Bibliografía

- <http://www.iteso.mx/acad/depcult/maescom/NewFiles/artrossana.html> (Recuperado el 14 de abril de 2003)
- . *La construcción simbólica de la ciudad. Sociedad, desastre y comunicación*. Guadalajara: Iteso / Universidad Iberoamericana, 1996.
- . “La construcción social del miedo. Narrativas y prácticas urbanas.” Ed. Susana Rotker. *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Editorial Nueva Sociedad / Rutgers, The State University of New Jersey, 2000. 185-201.
- . “Imaginario globales, miedos locales: construcción social del miedo en la ciudad.” *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales* 17 (2001): 47-63.
- . “Textos fronterizos. La crónica, una escritura a la intemperie.” *Diálogos de la Comunicación*: 58-65. <http://www.felafacs.org/dialogos/pdf58/6.rossana.pdf> (Recuperado el 18 de junio del 2003).
- Silva, Armando. *Imaginario urbanos*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992.
- Veyne, Paul. *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*. Trad. Joaquina Aguilar. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- . “El individuo herido en el corazón por el poder público.” Paul Veyne et ál. *Sobre el individuo. Contribuciones al Coloquio de Royaumont*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1990. 9-24.
- White, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992.

4. Sobre periodismo

- Baena Paz, Guillermina. *Géneros periodísticos. Crónica*. México, DF: Editorial Pax-México, 1995.
- Caparrós, Martín. http://adncultura.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=943086 (recuperado el 26 de febrero del 2008). *adncultura.com* (el sitio cultural de *La Nación*). El texto reproduce el prólogo del

- libro compilado por Maximiliano Tomas, *La Argentina crónica. Historias reales de un país al límite*: Buenos Aires. Planeta, 2007.
- . "Por la crónica." Eds. Miguel Silva y Rafael Molano. *Las mejores crónicas de Gatopardo*. Bogotá, DC: Debate / Editorial Random House Mondadori, 2006. 7-12.
- Gomis, Lorenzo. *Teoría del periodismo. Cómo se forma el presente*. Barcelona: Paidós, 1991.
- González, Anibal. *Journalism and the Development of Spanish America Narrative*. New York: Cambridge University Press, 1993.
- Herrera, Earle. *La magia de la crónica*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1991.
- Jonson, Michael L. *El nuevo periodismo*. Trad. Elizabeth Azcona Cranwell. Buenos Aires: Ediciones Troquel, 1975.
- LIBERTAD DE EXPRESIÓN / SIP rechaza "persecución judicial" a periodistas. Preocupación por caso venezolano." http://www.eluniversal.com/2005/10/10/pol_art_10108AA.shtml (recuperado el 23 de octubre del 2005). *El Universal.com*
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. 5.ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998.
- , "Un periodismo para el debate." Jesús Martín-Barbero et ál. *Periodismo y cultura*. Bogota: Tercer Mundo/Concultura, 1991. 27-32. (Publicación de materiales del I Seminario Internacional de Periodismo Cultural en Bogotá, 1991).
- Martínez, Tomás Eloy. "Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI." Conferencia pronunciada ante la asamblea de la SIP el 26 de octubre de 1997, en Guadalajara, México. En línea. www.sololiteratura.com
- Perriault, Jacques. *Las máquinas de comunicar y su utilización lógica*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1991.
- Sonntag, Heinz R. "Saludos de esperanza." *El Nacional* 23 de marzo de 2005, ed. nac: A8.

Bibliografía

- Wolfe, Tom. "Igual que una novela." *El nuevo periodismo*. 8.^a ed. Trad. José Luis Guarner. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000. 19-37.
- . *El nuevo periodismo*. 8.^a ed. Trad. José Luis Guarner. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

5. Crítica, historias y teorías de la literatura

- Álvarez, Miriam. *Tipos de escrito I: narración y descripción*. Madrid: Arco Libros, 1993.
- Anderson Imbert, Enrique. *La colonia. Cien años de república*. 2.^a ed. corr. y aum. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1970. Tomo I de *Historia de la literatura hispanoamericana*.
- Aristóteles. *Poética*. 3.^a ed. Introducción, traducción y notas de Ángel Cappelletti. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, (1991) 1998.
- . *Poética*. Versión directa, introducción y notas de Juan David García Bacca. Caracas: Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1982.
- Balza, José. "Cada artista." Elisa Lerner. *Yo amo a Columbo o la pasión dispersa. Ensayos. 1958-1978*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1979. 11-18.
- Bajtín, MijaiL. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. 3.^a reimp. Trad. J. Forcat y C. Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- Barajas, María Josefina. "Heridos por el poder público. Los Intelectuales en la prensa." *La otredad en la mirada*. VI Coloquio de Literatura Caribeña. 22-24 mayo de 2000. Caracas. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2002. 203-221.
- . *Imaginario de una cotidianidad (Puerto Rico en sus crónicas periodístico-literarias de los años 80)*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1998.

- . “Once crónicas caraqueñas y un periodista.” *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*. 14/15 (2000): 327-345.
- Barrios, Alba Lía. *Primer costumbrismo venezolano*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1994.
- Barthes, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos.” Roland Barthes et ál. *Análisis estructural del relato*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982. 9-43.
- . *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós Ibérica, 1987.
- Bencomo, Anadeli. “Ángeles de la ciudad: la crónica como propuesta política. (Una aproximación a la crónica urbana de Elena Poniatowska).” En: *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*. 6 (1995): 193-209.
- . *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodístico-literaria en México*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2002.
- Benjamin, Walter. “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov.” *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila Editores, 189-211.
- Booth, Wayne C. *Retórica de la ironía*. Trad. J. Fernández Zulaica y A. Martínez Benito. Madrid: Taurus Ediciones, S.F.
- Bustillo, Carmen. *El ente de papel. Un estudio del personaje en la narrativa latinoamericana*. Caracas: Vadell Hermanos, Editores, 1995.
- . *Una geometría disonante. Imaginarios y ficciones*. Valencia: Ediciones eXcultura, 2000.
- Caparrós, Martín. “Por la crónica.” Eds. Miguel Silva y Rafael Molano. *Las mejores crónicas de Gatopardo*. Bogotá, DC: Debate / Editorial Random House Mondadori, 2006. 7-12.
- Cordoliani M., Silda. *Elisa Lerner*. Trabajo de Grado en Letras. Universidad Central de Venezuela, 1978.
- Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Editorial Crítica / Biblioteca de Bolsillo, 2000.

Bibliografía

- De Man, Paul. *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Trad. y edit. H. Rodríguez Vecchini y J. Lezra. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. 3.^a ed. Trad. C. González Marín. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- Doležel, Lumobír. “Mímesis y mundos posibles.” *Teorías de la ficción literaria*. Comp. Antonio Garrido Domínguez. Madrid: Arcos / Libros, 1997. 69-94.
- . “Verdad y autenticidad en la narrativa.” *Teorías de la ficción literaria*. Comp. Antonio Garrido Domínguez. Madrid: Arcos / Libros, 1997. 95-122.
- Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1986.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Trad. J. E. Calderón. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Eco, Umberto. “Estructuras de mundos.” *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. 2.^a ed. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1987. 172-244.
- . *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. 2.^a ed. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Editorial Lumen, 1987.
- Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la independencia*. 4.^a ed. Barcelona: Editorial Ariel, 1981.
- García Berrio, Antonio. *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*. Ed. revis. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.
- Genette, Gérard. “La escritura liberadora: lo verosímil en la *Jerusalén Liberada* del Tasso”. Roland Barthes et ál. *Lo verosímil*. 2.^a ed. Trad. Beatriz Dorriot. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 31-61.
- . “Fronteras del relato.” Roland Barthes et ál. *Análisis estructural del relato*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982. 193-208.
- . *Nuevo discurso del relato*. Trad. Marisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra, 1998.

- González, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1983.
- . *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Editorial Gredos, 1987.
- Harshaw, Benjamín. “Ficcionalidad y campos de referencia.” *Teorías de la ficción literaria*. Comp. Antonio Garrido Domínguez. Madrid: Arcos / Libros, 1997. 123-157.
- Jameson, Fredric. *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto simbólico*. Trad. T. Segovia, Trad. Madrid: Visor Distribuciones, 1989.
- Jankelevitch, Wladimir. *La ironía*. Trad. R. Pochtar. Madrid: Taurus Ediciones, 1982.
- Kristeva, Julia. “La productividad llamada texto.” Roland Barthes et ál. *Lo verosímil*. 2.^a ed. Trad. Beatriz Dorriot. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 63-93.
- Lasarte Valcárcel, Javier. *Al filo de la lectura. Usos de la escritura/ figuras de escritor en Venezuela*. Caracas: Universidad Católica Cecilio Acosta / Editorial Equinoccio. Universidad Simón Bolívar, 2005.
- . “Identidades descentradas: el acto cultural de Cabrujas.” *Al filo de la lectura. Usos de la escritura/ figuras de escritor en Venezuela*. Caracas: Universidad Católica Cecilio Acosta / Editorial Equinoccio. Universidad Simón Bolívar, 2005. 179-191.
- Martínez, Tomás Eloy y Susana Rotker. “Oviedo y Baños: la fundación literaria de la nacionalidad venezolana.” José de Oviedo y Baños. *Historia de la conquista y población de la Provincia de Venezuela*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992. IX-XLVIII.
- Mateo del Pino, Ángeles. “Chile, una loca geografía o las crónicas de Pedro Lemebel.” *Hispanamérica. Revista de literatura*. XXVII. 80-81 (1998): 17-28.
- Maurois, Andre. *Aspectos de la biografía*. Trad. L. A. Sánchez. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1937.

Bibliografía

- Metz, Christian. “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?” Roland Barthes et ál. *Lo verosímil*. 2.^a ed. Trad. Beatriz Dorriot. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 17-30.
- Mignolo, Walter. “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista.” Ed. Luis Iñigo Madrigal. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. Época colonial. Madrid: Cátedra, 1982. 57-116.
- Rodríguez Ortiz, Oscar. *3 ensayos sobre el ensayo venezolano*. Caracas: PEN Club de Venezuela, s/f.
- Pacheco, Carlos y Luis Barrera Linares, comp. *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. 2.^a ed. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997.
- Pavel, Thomas G. *Mundos de ficción*. Trad. Julieta Fombona. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Ricœur, Paul. “Individuo e identidad personal.” Paul Veyne et ál. *Sobre el individuo. Contribuciones al Coloquio de Royaumont*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós Ibérica, 1990. 67-90.
- . *Sí mismo como otro*. Trad. Agustín Neira Calvo y con la colaboración de María Cristina Alas de Tolivar. México, DF: Siglo Veintiuno Editores, 1996.
- . *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Trad. Agustín Neira. México: siglo veintiuno, 1995.
- Rotker, Susana, editora. *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Editorial Nueva Sociedad / Rutgers, The State University of New Jersey, 2000.
- . “Ciudades escritas por la violencia. (A manera de introducción)” Caracas: Editorial Nueva Sociedad / Rutgers, The State University of New Jersey, 2000. 7-22.

- . “Crónica y cultura urbana: Caracas, la última década”. *Estudios. Revista de investigaciones literarias*. 1 (1993): 121-130.
- . *Fundación de una escritura: Las crónicas de José Martí*. La Habana: Casa de las Américas, 1992.
- . *Isaac Chocrón y Elisa Lerner. Los transgresores de la literatura venezolana (Reflexiones sobre la identidad judía)*. Caracas: Fundarte / Alcaldía del Municipio Libertador, 1991.
- . “Nosotros somos los otros.” *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Editorial Nueva Sociedad / Rutgers, The State University of New Jersey, 2000. 217-229.
- Said, Edward W. *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1996.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. 10.^a ed. S.L: Espasa Calpe Argentina / Ariel, 1998.
- Sartre, Jean-Paul. “Presentación de los tiempos modernos.” ¿Qué es la literatura? *Situations*, II. 6.^a ed. Trad. Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Editorial Losada, 1976. 7-25.
- Todorov, Tzvetan. *Los géneros del discurso*. Trad. Jorge Romero León. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1996.
- . “Introducción”. Roland Barthes et ál. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972. 11-15.
- . et ál. *Teoría de los géneros literarios*. Comp. M. A. Garrido Gallardo. Madrid: Arco / Libros, 1988.
- Vattimo, Gianni. *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermeneútica*. 2.^a ed. Trad. J. C. Gentile Vitale. Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica, 1992.
- Williams, Raymond. *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Comp. Tony Pinkney. Trad. H. Pons. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1997.
- Zavala, Iris M. “M. Bajtin: responsabilidad, sujeto, poética social y lo imaginario social.” *Insula* 552 (1992): 13-18.

Referencias

- Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. 4.^a reimp. Colb. José A. Pascual. Madrid: Editorial Gredos, 1996. 6 vols.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. 2.^a reimp. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- FUNDACIÓN POLAR. *Diccionario de Historia de Venezuela*. Caracas: Editorial Ex Libris, 1998. 3 tomos.
- . *Historia de Venezuela para nosotros*. En línea. www.fpolar.org.ve/nosotros/nosohist.html (recuperado el 26 de febrero del 2008).
- Gibaldi, Joseph. *MLA Hand Book for Writers of Research Papers*. 5th ed. New York: The Modern Language Association of America, 1999.
- Marchese, Angelo, y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. 6.^a ed. Barcelona: Editorial Ariel, 1998.
- Payne, Michael, comp. *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2002.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. 21.^a ed. Madrid: Espasa Calpe, 1992. 2 vols.
- Walker, Melisa. *Cómo escribir trabajos de investigación*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.

Universidad Central de Venezuela
Ediciones de la Biblioteca-EBUC
Caracas 2021