

CRONICA Y CULTURA URBANA: CARACAS, LA ULTIMA DECADA

Susana Rotker
Rutgers University

Si la urgencia pudiera constituirse en un género literario, seguramente tendría la forma de la crónica periodística en la Venezuela de los años 80. Esa década marcó el tránsito entre la bonanza petrolera de los 70 y las tribulaciones actuales. 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, cuando los pobres bajaron de los cerros para asaltar supermercados y comercios, con un saldo de centenares de muertos¹. La década del 80 es, entonces, transición entre el apogeo y la violencia, transición donde la marginalidad es todavía una propuesta estética, una voluntad de conocimiento del Otro, no como amenaza sino como parte de la propia identidad.

Este tránsito entre el apogeo y la violencia recorre un espacio urbano de modernos edificios coronados por antenas parabólicas que apuntan hacia satélites espaciales, edificios rodeados de autopistas que crecen sin lógica ni disciplina, como los tumores; ranchos a medio construir en cerros que se derrumban cuando llueve, escasez de agua, restaurantes sofisticados, risa fácil y bien dispuesta, música popular del trópico, calles estropeadas, oficinas con tecnología de avanzada, una cultura de élite altamente informada y abierta al mundo exterior, una corrupción económica y política que impregna a todos los sectores con naturalidad, una población marginal tan vasta y palpable que no opera dentro de la cultura como una mera estadística, sino que es — más que una escenografía a la que ya no se le puede dar la espalda —, un cuerpo vivo que mira y respira en Caracas, un cuerpo sobre el que ha crecido la ciudad como la oculta amenaza de la arena movediza.

La crónica periodística fue la metáfora de los 80: no una escritura tersa, elaborada y macerada por el tiempo, sino la irreverencia misma, la frivolidad, la contradicción y la fragmentariedad, el deseo de desnudar y del escándalo purificador, la mezcla de cosmopolitismo con la orgullosa reivindicación de vocablos regionales, la conciencia del lenguaje y de la forma como valor absoluto en la escritura; la frecuentación del borde, de lo marginal, de aquello que se ha mantenido puro dentro de su propia corrupción pero autónomo en cuanto a los discursos oficiales.

Uno de los rasgos de Caracas como espacio de representación y referente es la mutación, la falta de historicidad. Este rasgo lo ha explicado sagazmente el dramaturgo José Ignacio Cabrujas en una de sus columnas de *El Nacional*, al afirmar que creer en el pasado es en Caracas un acto de fe. Es decir que si yo cuento que en tal esquina solía pasar mis tardes infantiles, mi interlocutor debe creer en lo único que queda de esa esquina: mis palabras. El recuerdo personal ocupa en Caracas el lugar de la materia que se ha desvanecido, **la palabra es omnipotente**. Para que exista el pasado, alguien debe pronunciarlo, **decirlo** y hacer que exista, aunque sea en una instantánea y olvidable nota periodística. Pocos ejemplos tan vívidos como éste sobre la capacidad del lenguaje para “hacer presentes” experiencias y significados, para objetivar el ‘aquí y ahora’, para trascender lo cotidiano y reencontrar zonas de significado.

La crónica ha sido un modo de re-narrativizar esa realidad fugitiva, pero de un modo distinto a la otra alternativa de la prosa que cobró fuerza durante ese período: la de la novela histórica, frecuentada por Francisco J. Herrera Luque, Miguel Otero Silva, Denzil Romero, Arturo Uslar Pietri y Manuel Trujillo. Tanto en la crónica como en la novela histórica hay, en el fondo, una urgencia similar por desdoblar los orígenes y las genealogías, por trazar representaciones imaginarias de ese Otro que se escapa al sentido — el Otro como la historia que se desvanece, como el marginal y también como el poderoso que me define y me es ajeno —; ambas formas de escritura buscaron **líneas de fuerza** para el imaginario social, o, más bien, **mitos**, si se los entiende como la narración de un secreto que la memoria busca en su pasado más arcaico o en sus instintos más nocturnos.

Toda escritura busca construir formas, paradigmas: capturar un secreto del sentido. En la novela histórica está clara la “emergencia de la ‘racionalidad’ política de la nación como forma narrativa” — cito a Homi K. Bhabha —, entendiendo como la representación cultural de la nación al conjunto de placeres y terrores del espacio y del Otro, el confort de pertenecer, las ocultas injurias de clase, la costumbre del gusto, el poder de la afiliación política, el sentido de orden social, la sensibilidad de la sensualidad, la ceguera de la burocracia y el interior de las instituciones, la cualidad de la justicia y el sentido común de la injusticia, el lenguaje de la ley y el habla del pueblo². Pero aunque toda escritura tienda a “narrar la Nación” homogeneizando y domesticando al dar un orden y un sistema a lo heterogéneo y discontinuo, mal se puede aventurar aquí que el

rol definitivo de la crónica de los 80 fuera el mismo de la novela histórica: racionalizar el espacio y el presente³.

Digamos, como primera categoría, que la crónica de los 80 tuvo el aliento de la sobrevivencia. Porque en Caracas no sólo el paisaje humano crea esta desazón de lo escondido, de lo latente; sino que la mutabilidad del entorno es constante. Allí, donde “los edificios se levantan con la misma facilidad con que son demolidos”, la ciudad se esfuma como referente y espacio de la representación, cambiando sin piedad ante la mirada que la busca para entenderla como proceso y para elaborarla como sistema de comprensión⁴. En Caracas — la ciudad sin genealogías tranquilizadoras —, la interrupción de lo cotidiano y el ataque a la historicidad son la norma: una norma que atenta contra la “construcción social de la realidad” como totalidad del sentido⁵. Ante esto, sobrevivir es buscar nuevos signos de habituación, de objetivación y hasta de legitimación de la realidad.

El gesto de **contar**, entonces, es un modo de sobrevivir en un paisaje urbano que se trasmuta a toda velocidad. Como se sabe, la narratividad es un recurso humano que permite al hombre comprender lo real representándolo, aunque su conocimiento de lo real aún no haya alcanzado elaboraciones teóricas. **Contar lo real es ya un modo de darle coherencia**, porque los acontecimientos no se presentan en orden como para ser contados, sino en forma caótica⁶. Y la crónica periodística aporta de por sí, además, la característica de lo inmediato: casi es táctil su urgencia de capturar el inaprensible presente; es también parte de su definición la fragmentariedad — de paso metáfora de ese presente —, contrapuesta al afán totalizador de la mencionada novela histórica.

Antes de continuar con el análisis de la crónica como sistema de representación, conviene revisar brevemente la historia del periodismo de la época en Venezuela. Es en los 80 cuando, efectivamente, surge con más fuerza el “nuevo periodismo”, propuesta que respondió sin duda a los requerimientos del mercado, pero también a la necesidad de recuperar contacto con lo real, de narrar los acontecimientos y de revivirlos a través de un lenguaje capaz de ponerlos en escena frente al lector, de rescatarlos de las fórmulas desgastadas y supuestamente objetivas de las agencias de noticias o de los informes oficiales⁷. Es interesante detenerse brevemente en este fenómeno — que había comenzado en algunas revistas de los años 70 y en artículos sueltos en los periódicos —, pero que se formalizó con la aparición de *El Diario de Caracas* para luego hacerse propio en otros periódicos del país⁸. Quizá lo más importante del “nuevo periodismo” fue acudir a lo inusual: el tema, el informante o el testigo no institucional, la manía de buscar la frase y la estructura mejor para **contar** la información. Esta forma de narrativizar la realidad, aunque vigorosa, estuvo restringida a ciertos espacios: *El Diario de Caracas* en sus primeros años, y *El Nacional*, pero especialmente a su suplemento dominical, “Feriado”.

El caso de “Feriado” merece especial atención, porque si bien allí se publicaron gran parte de las mejores crónicas, también debe decirse que era un

espacio como el de las *chroniques* periodísticas francesas de mediados del siglo XIX, especialmente el *fait divers* de *Le Figaro* de París. La *chronique* era el lugar de las variedades, de los hechos curiosos pero sin la relevancia suficiente como para aparecer en las secciones “serias” del periódico: igual que el material publicado en “Feriado”, suplemento que denunciaba y entretenía, irreverente y juvenil, que venía legitimado por sus críticas culturales, algunas doctas columnas y porque en sus páginas centrales se incluía el tradicional “Papel Literario”.

Fue dentro de este marco un tanto marginal dentro de la estructura del propio periódico y del mercado publicitario — por la escasez de avisos —, donde se produjo con bastante comodidad lo que hemos dado en llamar la “crónica de los 80”. Aunque 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 circunstanciales recopilándolos en libros.

Frente a la debacle, una de las expresiones escriturarias de mayor vigor en los 80 fue la de lo inconcluso, lo que empieza y termina *in media res*. La crónica no tiene el balance pensado de cada uno de sus elementos como para tener un *closure* al estilo de un cuento, puesto que para narrar con la estructura de un cuento más o menos tradicional hay que tener una cierta fe en los desenlaces o en el sentido. La urgencia de los cronistas fue la de manotear retazos de lo real, incompletos pero sintomáticos, cuadros de un personaje único que en sí quiere ser *signo* de otra cosa mayor; personajes y situaciones que han quedado “fuera” o, al menos, que aparecen como protagonistas de estos textos en un momento en que no ocuparían la primera plana de un periódico.

Cuando Sergio Dahbar rastrea insólitos personajes nocturnos como un vigilante que se vuelve loco de soledad entre los infinitos espejos y paredes de vidrio negro del edificio que custodia; cuando le sigue los pasos a un joven fascista vocacional que recorre en moto las calles de Caracas con el ánimo de hacer justicia por su propia mano; cuando conversa con el portero de un motel por horas o se encuentra con una prostituta de alto rango, cuando entrevista a algún poeta o recrea las sagas de los escritores malditos como si fueran *cowboys*, lo que hace es buscar signos de la ciudad, signos de la verdad, signos para refugiarse, para decidir acerca de una interpretación⁹. Pero el sentido común que deambula por las noches de Caracas, no suministra más que evidencias contradictorias. Como observaba Barthes:

A quien quiere la verdad no se le responde nunca más que por imágenes fuertes y vivas, pero que se hacen ambiguas, flotantes, en el momento en que se intenta transformarlas en signos: como en toda adivinación el consultante amoroso debe hacer él mismo su verdad¹⁰.

Todos van tras la decrepitud, la decadencia, la corrupción. Los personajes

entrevistados por Nelson Hippolyte Ortega son ridículos, mezquinos, hipócritas, conmovedores, rara vez dignos de compasión¹¹. Y sobre todo, corruptos que no niegan sus culpas y cuya única defensa es refugiarse en el carácter colectivo de su mal: “Lo que yo he hecho no es nada. Si yo hablara...”. Se podría alegar que los textos de Hippolyte Ortega no son crónicas porque adoptan la forma de la entrevista; pero si se las lee cuidadosamente, se descubre que el diálogo allí no es sino otra estrategia de la puesta en escena. La ficción de la pregunta y la respuesta es no escucharse el uno al otro; sin embargo, ambos participantes parecen entregados a una suerte de goce perverso. En estas entrevistas nada se demuestra, no hay un fin persuasivo, sino un origen: el chisme, el escándalo, lo que “la gente dice”. Hippolyte Ortega es el vecino indiscreto. Como tal, sus textos se erigen como cuadros con valor en sí mismos; parte de un imaginario colectivo tangible — el chisme —, y lo investiga con seriedad, le da cuerpo y lo materializa frente a un Otro que ha alimentado justa o injustamente versiones. Y allí, por medio de la palabra, algo queda congelado, grabado, archivado en la memoria, pero sin conclusiones: es una fotografía, una crónica, un signo donde se busca recomponer el sentido de lo que somos y, en todo caso, denunciarlo.

Por su parte, Elisa Lerner ha ido afilando el retrato amargo acerca de la sociedad venezolana. Su voz claramente definida a través de los adjetivos, la prescindencia absoluta de los requerimientos informativos de la actualidad y el tono casi epistolar, ocupa otra franja de representación en nombre de todo un sector mal considerado: el de “nosotras las mujeres”. Pero no se trata de “nosotras las mujeres” que hemos hecho todo bien de acuerdo con las normas del sistema social, sino de un nosotras a quienes todo les ha salido mal y que en la más absoluta soledad se debaten entre el escándalo de sus comentarios impúdicos y la sorna contra sí mismas. Los textos de Elisa Lerner como sistemas de representación abrigan con palabras este vacío del no-soy. Los personajes se identifican con lo que parece más social: los productos comerciales. El país se convierte en una canción, una marca de cigarrillos o una crema cosmética, el pasado es una máquina de coser Singer o el nombre de una calle. Todo se cosifica, los adjetivos se sustantivan y el tema femeneidad/virginidad se vuelve origen, aleph de la realidad. Cada crónica sobre una actriz instaura un **sentido** del mundo contemporáneo, como ocurre con los textos de los diversos cronistas que solían narrar en “Feriado” la vida de Elvis Presley, Edith Piaff o alguna cantante de rock: todas historias de decadencia y soledad.

La decadencia, la corrupción, el nuevo-riquismo, la soledad: temas también de Ben Amí Fihman, quien inauguró un giro para la crónica: el de la literatura gastronómica¹². Perfecta expresión de la Venezuela de los 80, hubiera tal vez complacido a los modernistas que amaban las decadencias, el lujo del lenguaje, el hedonismo, la tristeza por la futilidad de la vida y los valores falsos del rey burgués, las citas y nostalgias de los autores (y cocineros) franceses. La literatura gastronómica —, tiene un breve valor práctico, debido a la “tan cambiante e inestable” realidad venezolana: como los restaurantes aparecen y

desaparecen con velocidad, estas crónicas sólo buscan “el placer del lector”, y quedan como “testimonio de la vida colectiva”¹³.

Los cuatro cronistas recurren a la frivolidad por el tono de la escritura, por el tema o por el medio elegido para publicar. Pero en los textos de ellos campea el escándalo, siempre: sea el del personaje elegido, como ocurre en Hypolite Ortega y en Dahbar, sea en las descarnadas confesiones de Lerner, sea en la cínica y monárquica desmesura en todos “los órdenes de la vida” en Fihman¹⁴.

Los cuatro recurren a listas enumerativas, recurso básico para evocar con su solo sonido, mágicamente, un grupo de alimentos, plantas o animales en vías de extinción, el nombre de los amigos o de los famosos. Hay en esa invocación el deseo de la verosimilitud, pero sobre todo, el de construir una mitología urbana. El nombre propio tiene poder de citación, se lo profiere, se lo desdobra, se lo explora como se hace con el recuerdo: no es fortuito que en los 80 haya proliferado la manía de encabezar cuentos, poemas, crónicas y hasta reportajes con dedicatorias a alguien, como si la invocación amorosa de un nombre ayudara a descifrar los signos de la realidad.

Con particularidades muy distintas, los cuatro desaffan reglas tradicionales del género como la utilidad o aplicabilidad de la información, la temporalidad (criterio de actualidad), lo percedero del material publicado en los periódicos. De hecho, estos textos elaborados con el cuidado del escritor y no con la prisa del periodista para la elección de cada frase e imagen, fueron editados en sendos volúmenes y encontraron así la “superioridad” certificada del libro sobre el mero reportaje, es decir, su legitimidad dentro de la esfera de la cultura¹⁵. Además y, aún más importante, asimilaron una estética¹⁶.

Otro rasgo notable de estos cuatro cronistas urbanos es que sus textos son recurrentes denuncias contra la corrupción. Las historias que relatan tienen invariablemente la decadencia como telón de fondo. Sus personajes suelen ser antihéroes de la noche urbana, políticos arribistas, cantantes decrépitos, nostálgicos, oscuros marginales, nuevos ricos de mal gusto, famosos expuestos con todas sus fisuras, personajes del cine o la literatura occidental tratados como íconos mitológicos de lo anti-sistema o del extremo del sistema. Uno de los diálogos de Lerner lo resume así: “¿Por qué te quedas boquiabierta? En la Venezuela petrolera nadie se queda boquiabierta”¹⁷. Es lo que Jauss ha definido como “universos particulares autosuficientes”, modelos apuntalados por un proyecto intelectual no formulado como programa, pero existente en diversas latitudes del Caribe hispanoparlante¹⁸.

De un modo concomitante y sin duda inconsciente, los cronistas de los 80 estaban siguiendo procedimientos parecidos — aunque en otra escala — a los que segufan los “nuevos historiadores” europeos: aquellos que dejaron de lado la Historia Oficial y los grandes acontecimientos, para tratar de recuperar una noción de realidad a partir de pequeños detalles de la vida cotidiana¹⁹. Y desde el espacio de la crónica, fuera de la literatura y del periodismo serio, algunos periodistas de *El Diario de Caracas* y otros del suplemento “Feriado” de *El*

Nacional, desafiaron la debacle, el vacío de los discursos, con una suerte de metafísica de la corrupción, opuesta a lo prolijo, proyección por retazos de imágenes del submundo — de lo real — en categorías más allá de lo analítico.

Creo, entonces, que como una expresión textual muy específica de la urgencia, la crónica de los 80 presenta un reto para la crítica literaria o la crítica de la cultura, donde la escritura no sea analizada a través de los parámetros de racionalización de la realidad, en cuanto a homogeneización tranquilizadora. Con esta escritura urbana se podrían practicar otras aproximaciones, otros parámetros de la comprensión como:

1) la improvisación, entendiendo por tal la habilidad de una cultura para capitalizar lo imprevisto y transformar materiales nuevos, extraños o ajenos dentro del propio escenario²⁰. Es decir, la capacidad de reaccionar ante el aluvión invasor de la violencia, de la marginalidad del olvido y poder convertirlo en lenguaje, en literatura²¹.

2) la llamada “apología del delito” en relación a la representación literaria, ya que estos textos se mantienen en una zona “otra”, distinta a la de la apología y distinta a la de la condena moral de sus personajes; ya Walter Benjamin escribió sobre el delito y su valor de jurisprudencia, pero valdría la pena continuar con el análisis de Ensenberger sobre el criminal como parte del acervo mitológico cuando no hay ley²².

3) la gestualidad de un género que, por excelencia, trata de comprender al otro en cuanto a diferente del “mí-mismo” que escribe. Y, en ese sentido, puede adelantarse que no se trata de una escritura colonial ni de folklore, sino una escritura del Afuera que encastra el lugar del otro en mi lenguaje, dentro de mi espacio imaginario²³.

4) la función cultural de este tipo de textos publicados, como los cuadros de costumbres del siglo XIX, en un medio masivo pero dirigido, en cierto modo, a los privilegiados: los lectores de periódicos, la amplia clase media que acaso haya encontrado en estos textos la representación de su “afuera” cotidiano. Valga repetir el dato, para tratar de entender el fenómeno dentro del contexto de su producción y recepción: estos textos fueron publicados en una sección marginal del periódico, con escaso respaldo publicitario y empresario. La sección, por lo demás, ha sido ya suprimida.

La crónica de los 80 es una metáfora urgente, sin transparencias, sin absolutos, sin reducciones, asimilaciones ni apropiaciones. Una metáfora curiosa que respeta lo inasimilable, que busca en el Otro algo que lo invente y a la vez lo una con la propia memoria, como en un encuentro urgente e iniciático que desdobra orígenes y genealogías, que nos contiene con humor y con violencia.

NOTAS

- 1 Cfr. *El día que bajaron los cerros*, de varios autores; Carmen Ramia, coord., (Caracas: Editorial Ateneo de Caracas/Editora El Nacional, 1989).
- 2 Homi K. Bhabha, "Introduction: narrating the nation", *Nation and narration*, (London and New York: Routledge, 1990), 2.
- 3 Sobre la homogeneización de la realidad, especialmente cuando se trata de "amansar" aquello que tiene que ver con las masas descontroladas y lo desconocido, ver Lionel Gossman, "History as Decipherment: Romantic Historiography and the Discovery of the Other", University of Princeton, inédito, s/f.
- 4 La cita es de Enrique Bernardo Núñez, *La ciudad de los techos rojos. Calles y esquinas de Caracas* (Caracas: Edime, 2a. ed. corregida, 1963), p. 9. Para la idea de la ciudad como proceso y sistema, ver Raymond Williams, *The Country and the City* (New York: Oxford University Press, 1973).
- 5 Peter Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad* Silvia Zuleta, trad., (Buenos Aires: Amorrortu [1968], 9a. reimpresión, 1989), pp. 42 y ss.
- 6 Hayden White, "The Value of Narrativity" [*Critical Inquiry*, vol. 7, n° 1, Autumn 1980], in *On Narrative*; W. J. T. Mitchell, ed., (Chicago/London: The University of Chicago Press, 1981).
- 7 La crónica tuvo importantes antecedentes en la década anterior, en el universo mordaz de las crónicas de Elisa Lerner o en los textos del argentino Tomás Eloy Martínez, demostraciones ejemplares de que la escritura híbrida entre la literatura y el periodismo puede constituirse en arte.
En los años 70 la narrativización de la realidad estuvo más bien a cargo, de un modo notable y masivo, del cine venezolano; en los 80, en cambio, el periodismo fue el espacio de renovación.
Ver: Lerner, *Yo amo a Columbo o la pasión dispersa. Ensayos 1958-1978* (Caracas: Monte Avila, 1979); Carriel número cinco (*Un homenaje al costumbrismo*), (Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1983); *Crónicas ginecológicas* (Caracas: Línea Editores, 1984); T. E. Martínez, *Lugar común la muerte* (Caracas: Monte Avila, 1979).
- 8 Se pueden citar, a modo de ejemplo, algunos pocos nombres que frecuentaron este tipo de escritura: los argentinos Rodolfo Terragno y Miguel Angel Diez, además del mismo Tomás Eloy Martínez, Carlos Moros — quien murió como periodista, cubriendo un incendio de la Electricidad de Caracas —, Jessie Caballero, Sebastián de la Nuez, Elizabeth Fuentes, Elizabeth Baralt, Enrique Rondón, Edgar Larrazábal, Rómulo Rodríguez, Pablo Antillano, Boris Izaguirre, Miro Popic, Luis Alberto Crespo, Ibsen Martínez, Roberto Giusti, Ewald Schafenweld. Lo interesante de este "nuevo periodismo" es que, a pesar de las variantes individuales, se mantuvo dentro de los límites del periodismo y no se confundió con la literatura, como ocurrió en otros momentos de la historia cultural latinoamericana, como en el modernismo o el llamado *boom*.
- 9 Dahbar, *Sangre, dioses, mudanzas* (Caracas: Alfadil, 1989).

10 Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, [1977] trad de Eduardo Molina, (México: Siglo Veintiuno, 1982), p. 222.

11 *O sea* (Caracas: Línea Editores, 1986); *La pregunta y sus víctimas* (Caracas: Pomaire, 1988).

12 Ben Amí Fihman, *Los cuadernos de la gula*. (Caracas: Línea Editores, 1983).

13 En el "Aperitivo" (prólogo) de *Cuadernos de la gula*.

14 La cita proviene de "Calendario digestivo de un glotón", *El Nacional*, "Feriado", 24 de junio de 1984. No recopilado en libro.

15 "Todos los textos de este libro fueron escritos para vivir un día o una semana, y perecer por olvido. Exhumarlos es una manera de aceptar sus propias leyes, que obedecen tanto a la imaginación como al documento", explicaba Tomás Eloy Martínez en el prólogo a *Lugar común la muerte* (p. 7). Violaba, al editar sus crónicas en forma de libro, la condición efímera del periodismo. Sobre esta transformación de valor que sufre un mismo texto, dependiendo del medio impreso que lo reproduzca, también reflexiona Dahbar: "Sería injusto cerrar esta introducción sin advertir que estos textos fueron publicados en la prensa y quizás olvidados al día siguiente. Un sólo empeño me consuela: ya nada los une a lo que alguna vez fueron" (*Sangre...*, pp. 11-12).

16 Hans Robert Jauss dice que:

El aporte original de la actitud estética es hacer aparecer claramente la delimitación de campos semánticos, que está latente en la realidad de la praxis cotidiana, y hacer acceder estos campos semánticos al nivel de la formulación en tanto universos particulares autosuficientes, y darles la forma terminada de una perfección que los convertirá en modelos.

En "La doucer du foyer", *Pour une esthétique de la réception*, (París: Gallimard, 1978), p. 280. La traducción es mía.

17 *Carriel número cinco*, p. 84.

18 Aunque de modos muy distintos, es innegable que el personaje popular, la oralidad, el feísmo, el humor, la música y el escándalo son desordenados y vigorosos protagonistas de novelas como *La guaracha del macho Camacho* y *La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez o en los cuentos de Ana Lydia Vega, ambos en Puerto Rico; que *Tres tristes tigres* del cubano Guillermo Cabrera Infante fue un antecedente importante; que en Venezuela misma no se quedan atrás el universo de Salvador Garmendia, las irregularidades de Renato Rodríguez y en especial aquel cine venezolano de los 70 que tuvo a la cabeza creadores como Román Chalbaud y Clemente de la Cerda.

Esta manera de entender la crónica está muy lejos de la tradición costumbrista, como se la ha querido calificar, si se entiende a los cuadros de costumbres como los *tableaux vivants* tradicionales, generalmente anclados en el pasado y con un rol racionalizador del espacio de representación nacional. Sobre esto, Michel Foucault anotó que la primera operación de esta disciplina es "la constitución de 'cuadros vivos' que transforman las multitudes confusas, inútiles o peligrosas, en multiplicidades ordenadas". En *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (1973), trad. A. Garzón del Camino (México: Siglo XXI, 8a ed., 1983), p. 152.

19 Cfr. la obra de Fernand Braudel, pero especialmente la de Carlo Ginzburg, George Duby, Paul Veyne, Peter Brown, Pierre Nora o Jean-Paul Bertaud, por ejemplo.

20 Stephen J. Greenblatt, "Improvisation and Power", *Literature and Society*; Edward Said, ed., (Baltimore and London: The John Hopkins University Press, paperback 1980), p. 60.

21 Se trataría de analizar el mecanismo por el cual se llega a estas metáforas textuales que no explican, pero que dirigen la conciencia hacia la comprensión no reflexiva del secreto, del misterio, de lo que la urbe no ha podido amansar; y de estudiar cómo lo potencialmente (y real) peligroso puede ser asimilado: se improvisa un imaginario ante el cambio, con desplazamientos: lo salvaje se reivindica con lo pícaro, el Gran Miedo al descontrol de las masas con el humor, el abuso del Poder con el sarcasmo ante una ley diluída.

22 Queda mucho por elaborar sobre esta mitologización — cómplice en el humor de la subversión, distante en el señalamiento de las actividades de cada personaje retratado —, que ciertamente no narrativiza ni recompone el lenguaje de la ley, porque no está definitivamente de un lado ni del otro, sino en el borde mismo. Las crónicas de los 80 en Venezuela son escritas sobre/con/y contra la moral de una sociedad; en ellas aparecen la prostituta y el ladrón, pero también el poderoso en cuanto a violador de las reglas o el marginado del espacio de las ilusiones que una sociedad se ha hecho sobre sí. Las crónicas son un **arsenal**, en el mismo sentido en que Benjamin lo explicó a propósito de *Las flores del mal* (en "Central Park", *New German Critique*, n° 34, invierno de 1985, p. 54).

Ver: Hans Magnus Enzensberger, "Reflexiones ante una celda encristalada", *Política y delito*, (Barcelona: Seix Barral, 1966), pp. 7-34. También Walter Benjamin, "Critique of Violence" [1955], *Reflections* Peter Demetz, ed.; Edmund Jephcott, trans., (New York: Schocken Books, 1986), pp. 277-300.

23 Habría que analizar el gesto mismo del viaje escriturario hacia el Otro, ése que permite al escritor mantenerse como diferente al encontrarlo, que se deleite en los detalles, en el olor, en cada palabra que retrata una realidad distinta de sí, pero que, de algún modo, nos contiene. Cfr. Abdelkebir Khatibi, *Figures de l'étranger. Dans la littérature française*. París: Denoel, 1987.