

**POEMA MUSICAL Y FICCIÓN EN *SALSA Y CONTROL*, DEL VENEZOLANO JOSÉ
ROBERTO DUQUE**

**Musical poem and fiction's structure in *Salsa y control* of the Venezuelan José
Roberto Duque**

Autor: Dra. Maguette Dieng¹

Filiación: Universidad Cheikh Anta Diop, Dakar, Senegal.

Email: maguette3819@yahoo.fr

RESUMEN

El venezolano José Roberto Duque es un escritor polifacético, lo mismo escribe novelas que crónicas periodísticas, ensayos y textos historiográficos. Este artículo que se centra en el estudio del uso que hace del poema musical para construir los relatos de Salsa y control nos permite adentrarnos en un universo hasta ahora muy poco explorado: el de la literatura venezolana. Por ende la escasez de referencias bibliográficas constituye el máximo obstáculo al que se enfrenta quien desee reflexionar sobre las producciones de Duque. Salvo algunos artículos publicados en la red y ciertos trabajos de grado en Venezuela, resulta difícil encontrarse con un estudio crítico más completo. Esperamos contribuir a rellenar tal vacío, y suscitar, para el futuro, el interés por la obra de este singular escritor.

Palabras clave: Narrativa, Salsa, Música, Intertextualidad, Relato.

ABSTRACT

The Venezuelan José Roberto Duque is a versatile writer: writes novels as well as essays, newspapers reports and historiographical texts. This article which focuses on how Duque uses the musical poem to build the stories of Salsa y control enables us to explore a universe so far little explored: the Venezuelan Literature. Therefore the lack of references is the greatest obstacle faced by those who wish to reflect on Duke's productions. Apart from a few articles on the net and some degree works in Venezuela, it is hard to find a more complete critical study. So that we hope to contribute to fill this gap and, for the future, raise interest in the work of this singular writer.

Keywords: Narrative, Salsa, Music, Intertextuality, Short History.

Introducción

“Representación de la vida y la conciencia en esta región del mundo”² según Zum Felde, la narrativa latinoamericana ha dejado asentada en algunas de sus obras aquello que Luis

Britto García considera el tercer componente del patrimonio cultural latinoamericano: la canción popular³. Tal propensión en los narradores latinoamericanos ya ha sido objeto de investigaciones y estudios por parte de especialistas como el mexicano Vicente Francisco Torres o Francisca Noguero Jimémez. En su estudio, Noguero Jimémez deslinda cómo el tango estructura todo el cuento homónimo de la argentina Luisa Valenzuela cuyo interés por esta vertiente de la cultura argentina se debe al exacerbado machismo, patente tanto en el rígido código de la danza como en las letras de las canciones (86). Torres, en un enfoque mucho más amplio, revisita en su publicación las producciones narrativas latinoamericanas “[...] marcadas en su ritmo, su argumento o tema por la música, las canciones, la vida de los músicos y los ídolos populares”(17). Al mismo tiempo revalora los trabajos de Alejo Carpentier, Mario de Andrade, Fernando Ortiz, entre otros, consagrados a reparar el repetido fallo de los estudios de los musicólogos occidentales⁴ y ejemplifica cómo las diferentes variantes de la música latinoamericana como el jazz, el bolero, la salsa o el simple sonido de los tambores africanos han movido las plumas de una nómina inabarcable de novelistas y cuentistas entre los que figuran Julio Cortázar, Denzil Romero, Umberto Valverde. Lo mismo se puede decir del escritor venezolano José Roberto Duque cuya obra *Salsa y control* es objeto de nuestro estudio.

1. Salsa y control: la narrativa de la ciudad ilegal

En los últimos decenios, el crecimiento tentacular de las ciudades latinoamericanas ha entrañado la creación y extensión de cinturones de miseria en las periferias urbanas que son los ranchos en Venezuela, asentamientos marginales que cuentan con índices escalofriantes de parados y analfabetos⁵. Se impone de este modo “Un cuadro de contraposición entre una minoría cualificada y una mayoría en condiciones urbanísticas precarias que se relaciona con todas las formas de desigualdad, a la que le corresponde una situación de “exclusión territorial” (Borja 3). La ciudad ilegal (Sardoy y Satterthwaite) se convierte en red de delito y la seguridad, la protección de los ciudadanos, se vuelve uno de los máximos desafíos al que deben enfrentarse las autoridades establecidas en la ciudad legal. Tanto es así que la narrativa venezolana de las últimas décadas del siglo pasado engendra obras que se dedican a denunciar las realidades sórdidas de los habitantes de las barriadas, e incluso, el sentimiento de pavor generalizado. Un derrotero nada fortuito, en opinión de Susana Rotker quien afirma que “No es nada de extrañar que quienes habitan en las ciudades más inseguras del hemisferio ofrezcan una y otra vez sus testimonios personales de experiencias directas o indirectas de la violencia, porque uno de cada tres habitantes la ha sufrido de algún modo personal” (10). Sin intención alguna de legitimarla, Duque relaciona la violencia con las injusticias sociales y económicas que vive la mayor parte de la población venezolana. Nacido en Carora, el 30 de octubre de 1965, contó cómo de adolescente fue “trasplantado” en Caracas y tuvo que averiguar muy temprano que no era “lo mismo matar iguanas que ver matar gente” (Soto, Rukleman. “Entrevista a José Roberto Duque”. Texto proporcionado por el autor de una entrevista inédita, Caracas, 12 dic. 2006). Consciente de que “los otros” siempre han sido “los suyos”⁶, dejó su carrera en la Escuela de Historia de la Universidad Central de Venezuela para consagrarse principalmente a esta faceta extraordinaria de la escritura que participa del periodismo y de la literatura⁷, la crónica. Con una chispa de humor negro, Duque en el prólogo de *No*

escuches su canción de trueno resume -en términos muy significativos- su día a día de croniquero:

Victimas de vejámenes y torturas; padres hijos y hermanos de personas muertas o desaparecidas. Del otro lado, pederastas, médicos tan ineptos a la hora de una delicada operación como intocables debido a sus contactos en el mundo político; funcionarios corruptos, estafadores varios. Vaya si los conozco. A todos puedo mirarlos a la cara sin asco. (7)

En *Salsa y control*, su primera obra literaria, Duque ficcionaliza la cotidianidad de los marginados caraqueños azotados por la pobreza. El libro de cuentos participa de la novela⁸, pues se evidencian casos peculiares de trabazón entre diversos relatos. Los mismos personajes (Elisa, Fabricio, Primito, Manoco, Hánsel) aparecen en varios cuentos encadenados, protagonizando acciones que se desarrollan en diferentes tiempos y lugares. Sin embargo, los cuentos -que sólo son “variaciones sobre el mismo tema” (143-144)- vienen centrados todos en torno a la vida en los ranchos caraqueños. La violencia se perfila a través de cada enunciado, de cada frase, de cada vocablo. El lenguaje crudo, duro (“jodedor”, “cloaca”, “verga”), no sólo es un efecto de estilo sino que también surge como seña de identidad. En opinión del propio autor: “El discurso del pueblo llano, ese castellano informal que llamamos “marginal”, resulta ser muy eficaz para comunicar ideas y para poner el énfasis en una estética insurgente, de barrio pobre que le impone sus códigos a una sociedad que quiere ser liberal pero que en el fondo es muy recatada, muy modosita” (Soto párr.12). El libro ejemplifica de un modo paradigmático toda la producción del autor venezolano que se enraíza en las realidades socioeconómicas y políticas de su país. Comprometiéndose a ser juez del tiempo y del lugar que le ha tocado vivir, José Roberto Duque indaga y revela el porqué de la violencia que hace decenios ha convertido Caracas en una ciudadanía de miedo. Sus relatos y artículos de opinión no son los de un extranjero -vocablo con que designa al lector que desconoce totalmente las realidades de los cerros-, sino que cristalizan las andanzas y vivencias de aquellos venezolanos con quienes se identifica: “uno convive con malandros sin necesidad de estar haciendo un trabajo periodístico [...] No tengo que moverme muy lejos de mi casa para buscar la materia prima de ciertos personajes literarios” (Soto párr.16). Sin embargo, al mundo extraliterario Duque no le debe sólo la categorización de sus personajes, la lectura de *Salsa y control* desvela una mayor vinculación con una de las expresiones artísticas más universal de la facticidad: las ochenta y cinco páginas del libro hacen demostración de una presencia muy marcada de la salsa cuyo origen parece surgir de las entrañas mismas de la ciudad ilegal.

2. Origen de la música salsa

Fenómeno unificador, la salsa, según el escritor puertorriqueño José Luis González, tomó forma en los barrios de Nueva York como resultado del mestizaje cultural que conllevó el encuentro en esta parte de América de inmigrantes caribeños:

La salsa es producto de la convivencia en Nueva York de caribeños de todas partes. Es la música del Caribe urbano, un producto cultural que no pertenece a un solo país sino a su conjunto. Yo viví en Nueva York varios años y en “Que se hicieron los aztecas”, digo que fui el primer salsero en la literatura porque tengo varios cuentos de caribeños en Nueva York; ojala porque para mí sería un orgullo. La salsa es el resultado de lo que paso en los

cuarenta, cuando se dio la emigración caribeña; allá se conoció la gente, formaron una comunidad y se descubrieron unos a otros. Se ha dicho que la salsa se hizo un fenómeno comercial. La salsa sigue siendo un fenómeno válido aunque se haya comercializado. Los cubanos no aceptan la expresión salsa porque dicen que es el son cubano, y sí, hay esa influencia, pero también hay otras. Esto obedece a que la música cubana ha sido la más importante del Caribe. (ctd en Torres 6)

La musicóloga Eithel Martis, aunque no rechaza el papel que desempeñó Nueva York en la difusión de la salsa, le encuentra orígenes mucho más remotos:

La salsa es un término colectivo para denominar una corriente musical de raíz afrocaribeña que abarca todos los ritmos populares derivados de esta raíz. La salsa, como corriente musical, ya existía mucho antes del empleo del término para fines publicitarios y comerciales en las últimas dos o tres décadas. Es una forma de expresión musical desarrollada y adaptada paulatinamente, desde la época de la esclavitud, en el campo y en los barrios populares de las ciudades de los países de la cuenca del Caribe y, posteriormente, en los barrios latinos de Nueva York. Durante su existencia experimentó altibajos y cambios, o innovaciones respecto a arreglo, instrumentación y temática. (ctd en Santana 8)

De lo anterior resaltamos que la música salsa se ha relacionado siempre con los sectores oprimidos o marginales de la sociedad. Así, no extraña que se enquiste más en los cosmopolitas barrios latinoamericanos azotados por la pobreza y la violencia. Su carácter híbrido explica la controversia que impera en los círculos especializados a la hora de determinar la autoría del término Salsa. Se destacan dos series de argumentos, uno cubano y otro venezolano, que siguen contraponiéndose:

Para encontrar el nombre de la criatura, los cubanos afirman que Ignacio Piñero, en los veinte, ya había compuesto “Échale salsita”; los venezolanos dicen que la expresión surgió en 1966, cuando Federico y su Combo lanzaron el disco Llegó la salsa, y agregan que el discjockey Phidias Danilo Escalona ya había popularizado la expresión en Radiodifusora Venezuela en su programa La hora del sabor, la salsa y el bembé. (Torres 131)

El libro de Duque toma su título de una canción del mítico grupo de los Hermanos Lebrón⁹, cosa que remarca el autor mismo en uno de sus blogs: “La canción que le da nombre a este extraño y querido libro de relatos (mi primogénito, para ser más preciso) es la de los Hermanos Lebrón. En realidad el título original del libro era Salsa, Cuento y Control, pero en Monte Ávila alguien decidió que Salsa y Control estaba bien y así se quedó” (Duque, “Salsa y Control: Así...” párr. 1). Sin embargo, sería muy superficial y falso el creer que la presencia tan marcada de la salsa en la obra sólo procede de una mera decisión editorial o innovación estética autoral.

3. La música salsa al servicio de la res fictae

De hecho, la música salsa era en aquel entonces forma de expresión y *modus vivendi* de los habitantes de las barriadas caraqueñas a donde se trasladaron el escritor José Roberto Duque y su familia. El meloso ritmo del chachachá (Torres 130) no encajaba con las vivencias de los moradores: “Los homo salseros (aquellos que tienen corazón que late,

golpea, al ritmo de la clave) están en los barrios, en los edificios multifamiliares, en las esquinas, en los bares donde se beben las pasiones de la represión cotidiana, en los suburbios, en cualquier rincón marginal de Nueva York, Caracas, San Juan, Cali [...]” (Santana 8). El autor, recordando las peculiares circunstancias que participaron en la escritura de sus relatos, afirma:

Más que melomanía se impuso el descubrimiento de unos ritmos y una cultura que estaba descubriendo desde hacía unos pocos años atrás. En Carora, donde nací y crecí, no había en los 70 y en los tempranos años 80 una cultura salsera ni barrial urbana [...] Salsa y control no lo escribió un salsero, sino un coñito impresionado con las muchas relaciones que estaba descubriendo entre la violencia social y criminal, las armas, la militancia política, y el tipo de música violenta: eso me maravilla. (Soto 46)

La canción “Sujétate la lengua”¹⁰ que, a modo de introducción, anuncia el conjunto de relatos apunta el sentimiento generalizado de indefensión que impera en los ranchos, cuyos practicantes ya están presos “[...] de la parálisis (la posición de no hacer nada), para evitar riesgos o, porque a la larga nada vale la pena)” (Rotker 16). El lector -al que el narrador llama Extranjero- sólo se dará cuenta de la perentoriedad del imperativo al adentrarse en la obra: la delación es un pecado mortal en las barriadas. Elisa, la protagonista del primer cuento “Noche de línea de luz”, debe vivir recluida en la oscuridad de su habitación para no terminar como Sócrates “(maldito pajúo, delator confeso) -a quien ajustició Fabricio- para luego prenderle fuego al cuerpo inerte en plena escalera [...]” (13). Las amonestaciones de Fabricio para con la que ha presenciado todos sus crímenes hacen eco al título y estribillo de la canción:

Esta noche, Extranjero, Elisa ha olvidado apagar la luz. En cualquier momento, de ninguna parte aparece Fabricio. Sube a guardar los gramos que sobran de la jornada: el jibareo es fuerte, los billetes llaman- la mala maña-, el negocio alucina y enriquece. De pronto lo inquieta un fulgor, detalle inusual allí arriba en aquella ventana: frente a la potencia de la luz se descubre – nítida esfinge imprevista- la silueta de Elisa. El hombre esconde los pitillos en una suerte de hábil pero injustificada prestidigitación -Cuidado se abre esa boca, muchacha. [...] Un disparo levanta trozos de madera, cemento y zinc dentro del cuarto. Elisa observa, desde el rincón al que ha saltado para protegerse, una raya luminosa que nace en la parte baja de la pared, atraviesa una silla, alcanza el techo y se pierde en el cielo bullente. Y escucha la voz de Fabricio, justo debajo de la ventana:

-Repito: cuidado con esa boca, puta (14).

Además de servir de “epígrafe aglutinador del espíritu y el tono general del libro” (Duque, “Sujétate...” párr. 2) la salsa influye en el estado anímico, la psicología de los personajes e, impulsando éstos a la acción, hace avanzar la trama. A Julito y Manoco, en “Barrio I”, “La melodía de metales y cueros” les insufló bastantes ánimos “[...] para que estallara la furia redentora [...] y se lanzaran con la aguja de la venganza entre ceja y ceja hasta la redoma del 37, donde el tal Fabricio tenía su plaza prohibida, dársena de polvos y humos alucinantes” (21). La salsa -y precisamente la letra incentiva de la pieza Congo Yambumba- se convierte en ayudante. En opiniones de Duque, ni el bolero ni el jazz hubieran podido lograr tal efecto:

Yo soy un firme creyente de las propiedades estimulantes de la salsa, y en general en la capacidad de la música para intervenir el ánimo de la gente. Para la nostalgia es bueno el bolero; para seducir, una buena ración de Stan Getz; música académica para el patetismo necesario en ciertos combates, salsa brava para matar o para alegrarse el alma. Esa doble función (enervante-energética) la potenció esta piezota de Palmieri en la mente de Julito en el relato titulado Barrio I. Claro que también había un perico y un ron seco en esa mente, pero sin una dosis de Congo Yambumba al hombre no se le hubiera alborotado adecuadamente el criminal para salir a liquidar a Fabricio (terminó asesinando a Urraca). (Duque, "Palmieri" párr. 1)

El libro está dividido en dos partes por la canción "sobre una tumba humilde" de Tite Curet Alonso. Esta pieza, el homenaje más profundo a la condición del ser humano pobre y pasional de los pueblos caribeños ("Los entierros" párr. 1), desempeña una doble función. Baja el telón sobre el triste sino de Urruca y lleva a su paroxismo la tensión dramática. "Las tumbas de gente humilde a la que no se puede pagar "monumentos de mármol" serían las únicas respuestas a los interrogantes del narrador en el cuento precedente, "De mi pobre gente pobre":

De pronto Mauri, alza la voz, "Ah no, mijo, esto es en serio" y de un empujón bate las puertas y se planta en medio de la calle hirviente de ruidos humanos, de trotes innumerables: no es la misma vulgar redada de cada dos meses, no es el habitual nerviosismo policial tras algunos tipos sorprendidos in fraganti, [...]. Llega la bulla, comienza la fiesta brava brava -de verdad: brava, olor a bestia absoluta, cómo evitar ese choque final, con qué sogas imposible domar aquel vértigo (63).

No se pudo evitar el choque final. Duque, desde la perspectiva de los subalternos (Rivas 58) nos relatará a continuación los terribles episodios del Caracazo o Sacudón que motivó la impopular decisión del gobierno del presidente Carlos Andrés Pérez de aumentar en un 30% las tarifas del transporte público. Las revueltas que se iniciaron el día 27 de febrero de 1989 en Guarenas se extendieron hasta Caracas, convirtiéndose en un gigantesco saqueo (Martínez 85-92). Dilucidamos, por tanto, la suma importancia que cobra la canción "Sobre una tumba humilde" dentro de la arquitectura narrativa. El mismo escritor se refiere a ella en estos términos:

Esa canción esclarecedora me sirve de Interludio, para dividir en dos al libro y para anunciar las tragedias (una colectiva y varias personales) que tendrán lugar en la segunda parte. Casi puedo sentir todavía el relámpago que me atravesaba la garganta cuando escuchaba aquella pieza mientras la transcribía para el manuscrito. (Duque, "Los entierros" párr. 4)

Más allá de cualquier valor estético o hedonista que puedan conllevar las letras del poema musical, la pertinencia de su significado coincide tanto con el estado anímico del personaje que éste se las apropia para expresar sus sentimientos. A Elisa, temblando de goce por el anuncio del asesinato de Fabricio y la "revuelta gigantesca contra el gobierno" (82) no le viene a la mente sino una de las canciones de Palmieri cuya "lírica escrita en un castellano aparatoso y entrecortado [...] recoge sin embargo el clamor de los oprimidos de toda la vida" (Duque, "Justicia verán..." párr. 3):

Justicia		tendrán,	Justicia	verán
En	el	mundo	los	desafortunados.
Con	el	canto	del	tambor

Del
La justicia yo reclamo (82).

tambor

Conclusión

Las múltiples referencias y fragmentos de canciones de salsa hacen de Salsa y control un “mosaico de citas” (Kristeva 145-146). Las letras de las canciones, siempre señaladas en cursiva, indican al yo lector otros yo creadores¹¹, cuyos discursos conforman con el texto propio de Duque una polifonía textual que se manifiesta en diferentes grados: reproducción entera de las letras del poema musical, inclusión de fragmentos en el tejido narrativo o epígrafes. Esta intertextualidad -en el sentido que le da Genette como presencia efectiva de un texto en otro (10)- apela a una actitud activa del lector quien tiene que ir juntando las distintas piezas del puzzle cuentístico. El poema musical, además de su valor antropológico, viene a ser parte integrante de la obra de Duque, y no “un adorno localista”¹².

Bibliografía

- Acosta, Leonardo. Música y descolonización. La Habana: Arte y Literatura, 1982. Impreso.
- Baquero Goyanes, Mariano. Que es la novela-Que es el cuento. Murcia: EDITUM, 1988. Impreso.
- Borja, Jordi. El gobierno del territorio de las ciudades latinoamericanas. Web. 05 Dic .2013. <<http://municipioaldia.org/facipub/upload/publicaciones/1/55/gobierno>>
- Briceño León, Roberto. Violencia, ciudadanía y miedo en Caracas. Web. 21 Dic. 2013<<http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/.pdf>>.
- Britto García, Luis. “El culto literario del ídolo”. El Nacional: Papel Literario. 28 Ene. 1990. Impreso.
- Duque, José Roberto. No escuches su canción de trueno. Caracas: Ediciones Comala.com, 2000. Impreso.
- . Salsa y control. Caracas: Monte Ávila, 1996. Impreso.
- . “Nosotros. El enemigo”. Web. 19 feb. 2012. <<http://misionboves.blogspot.com>>
- . “Salsa y control: Así suena el nombre”. 18 nov. 2005. Web. 15 feb. 2012.<<http://salsaycontrol.blogspot.com/2005/11/as-suena-el-nombre.html>>
- . “Sujétate la lengua”. Web. 15 mar. 2012. < <http://salsaycontrol.blogspot.com>>
- . “Palmieri: Congo Yambumba”. Web. 15 mar. 2012.< <http://salsaycontrol.blogspot.com>>
- Genette, Gerard. Palimpsestos. La literatura de segunda grado. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- Gonzales, Mario. “The Lebron Brothers Salsa y Control, un asunto de familia”. 1 jul. 2006. Web. 15 feb. 2012.< <http://www.buscasalsa.com/Salsa-y-Control-un-asunto-de>>.
- González Echevarría, Roberto. Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana. Coloquio de Yale. Caracas: Monte Ávila Editores, 1984. Impreso.
- Hardoy, Jorge E. y David Satterthwaite. La ciudad legal y la ciudad ilegal. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, Colección Estudios Políticos y Sociales, 1987. Impreso.
- Kohut, Karl. Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano. Madrid: Iberoamericana, 1999. Impreso.
- Kristeva, Julia. Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969.
- Martínez, José Honorio. “Causas e interpretaciones del Caracazo”. HAOL. 2008. Web. 12

feb. 2012. <<http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/viewArticle/253>>
 Navajas, Gonzalo. Mimesis y cultura en la ficción. Teoría de la novela. London: Támesis Books, 1985.
 Nogueroles Jiménez, Francisca. "El tango o la vida". Literatura y música popular en la expresión hispanoamericana. Granada: Universidad de Granada, 2002. Impreso.
 Ortega, Julio. El hilo del habla. La narrativa de Alfredo Bryce Echenique. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1994. Impreso.
 Parra, José Francisco Michelli. "Entrevista a José Roberto Duque". 22 nov. 2004 (Texto proporcionado por el autor de una entrevista inédita).
 Rivas, Luz Marina. La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la intrahistoria venezolana. Carabobo: Ediciones El Caimán Ilustrado, 2000. Impreso.
 Romero, José Luis Latinoamérica: las ciudades y las ideas. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1976. Impreso.
 Rondón, Cesar Miguel. El libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe urbano. Caracas: Arte, 1980. Impreso.
 Rotker, Susana. Ciudadanías del miedo. Caracas: Nueva Sociedad, 2000. Impreso.
 —. La invención de la crónica. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. Impreso.
 Santana, Sergio. ¿Qué es la salsa? Buscando la melodía. Medellín: Ediciones Salsa y Cultura, 1992. Impreso.
 Sonntag, Heinz, Tais Maingon y Xavier Biardeau. Venezuela: 4F 1992. Un análisis Sociopolítico. Caracas: Nueva Sociedad, 1992. Impreso.
 Soto, Rukleman. "Entrevista a José Roberto Duque". Dic.2006 (Texto proporcionado por el autor de una entrevista inédita).
 Torres, Vicente Francisco. La novela bolero latinoamericana. México: Ediciones Corunda, 2008. Impreso.
 Torres, Vicente Francisco. "José Luis González: todos sus relatos". Sábado (suplemento de Unomásuno), No 836. 9 Oct. 1993.
 Valenzuela, Luisa. Simetrías. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993. Impreso.
 Zum Felde, Alberto. La narrativa en Hispanoamérica. Madrid: Aguilar, 1964. Impreso.

Fecha de recepción: 03/03/14
 Fecha de aceptación: 25/06/14

1 Profesora de Lengua y Literatura españolas en el Departamento de Lenguas Románicas de La Facultad de Ciencias y Tecnologías de la Enseñanza y la Formación. Universidad Cheikh Anta Diop de Dakar –Senegal.

2 El uruguayo destacando el distintivo de la narrativa latinoamericana afirma que es: "[...] representación de la vida y la conciencia en esta región del mundo [...], si bien esa representación de la vida- sea en reflejo o refracción- está en la índole misma del género" (Zum Felde 9).

3 "El patrimonio cultural más difundido en la identidad latinoamericana es la catolicidad, con el código de valores que le es añejo. Quizá venga en segundo lugar la ubicuidad de dos lenguas romances que permiten la comunicación continental, y un tercero, la canción popular [...] Pero para el pueblo sin libros, la palabra solo se hace Verbo cuando la versificación facilita el recuerdo y la melodía concita el sentimiento." (Britto García 1).

4 Al respecto, Leonardo Acosta remarcaba: "Frecuentemente encontramos libros que ostentan un título a la vez sencillo y abarcador. Historia de la música. Una simple ojeada al índice general de cualquier de ellos basta para comprobar que se nos ha dado otra cosa: una historia de la música occidental" (13).

5 Roberto Briceño León, subrayando la rápida urbanización de Caracas, revela que entre 1950 y 2005 la población urbana creció diez veces, pasando de 2,3 millones a 23 millones (555).

6 A José Francisco Michelli Parra que le preguntó cómo fue el proceso de plantearse escribir y describir a los marginados y feos, Duque le

contestó lo siguiente: "Ocurre que "Los otros" fueron para mí siempre "los míos". Cuando escribo sobre el barrio y la marginalidad lo hago desde el barrio y la marginalidad, no desde la perspectiva del que viene de afuera armado con una teoría y unas lupas extranjeras. No es una pose, es que no podía ser de otra forma: excluyendo tres o cuatro años de mi infancia y adolescencia, siempre fui pobre y viví en barrios marginales o al menos en zonas populares.". Parra, José Francisco Michelli. "Entrevista a José Roberto Duque". Texto proporcionado por el autor de una entrevista inédita, Caracas: 22 de noviembre de 2004.

7 Se puede consultar, al respecto, el interesante estudio de Rotker, Susana. La invención de la crónica. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

8 El argentino Julio Cortázar ya destacó los distintivos de cada género. Aquella comparación suya merece ser recordada por su pertinencia y eficacia: "La novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía [...] en el cine, como en la novela, la captación de una realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el "clímax" de la obra, en una fotografía o un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acercamiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual y literaria contenidas en la foto o en el cuento" (ctd en Baquero 135).

9 El grupo hizo su primera aparición el 7 de julio de 1967, con su disco titulado "Psychodelic Goes Latin". El respaldo de toda la comunidad negra de Brooklyn- por reconocerse perfectamente en ellos- les garantiza un éxito tremendo en las ventas. El disco "Salsa y Control" sale al mercado en 1970. En un artículo publicado el 1 de julio de 2006, "Salsa y Control, un asunto de familia", Mario "Speedy" Gonzales anota lo siguiente: "Cuando el Boogaloo empezó su declino, bandas nuevayorkinas ya habían tomado el espacio del ambiente latino. [...] Era la hora de cambiar, los Lebrón resuelven entonces experimentar esa nueva expresión híbrida salida del sonido de los metales y cuya temática no dejaba de lado al cotidiano del barrio latino, similar en vicisitudes al barrio negro de Brooklyn. De esta forma sale al mercado el disco "Salsa Y Control" (1970-Cotique-1049) verdadera obra clásica de la salsa y que definiría los rumbos de la banda para los años siguientes. En esta producción se incorpora Frankie Lebrón en las congas y aún cuentan con la participación del trompetista Ray Maldonado" (Gonzales párr. 4).

10 Es una creación del cubano Leonel Bosch. Pero fue la versión de Palmieri la que caló profundo en los barrios de Venezuela. Respecto al liderazgo de Palmieri, César Miguel Rondón remarca: " [...] ya Eddie Palmieri, funcionando como un pionero aislado, marcaba los rumbos definitivos: antes de que terminara la década, ya el Caribe -y con él las comunidades caribeñas que viven en Nueva York- , estaba lleno de trombones, de una música todavía incipiente y desesperada, pero novedosa, que tenía tres características fundamentales:1) el uso del son como la base principal de desarrollo (sobre todo por unos montunos largos e hirientes), 2) el manejo de unos arreglos no muy ambiciosos en lo que a armonías e innovaciones se refiere, pero sí definitivamente agrios y violentos, y 3) el toque último del barrio marginal: la música ya no se determinaba en función de los lujosos salones de baile, sino en función de las esquinas y sus miserias, la música ya no pretendía llegar a los públicos mayoritarios: su único mundo era ahora el barrio; y es este barrio, precisamente, el escenario que habría de concebir, alimentar y desarrollar la salsa; aquí arranca la cosa" (Torres 129).

11 En opinión de Gonzalo Navajas: "El texto [literario] no es una entidad plena; su esencia no está hecha sólo de sí mismo, sino de una pluralidad semántica y semiótico procedente de otros textos. Intertextualidad implica además intersubjetividad, porque el yo-lector no es indivisible, sino el centro de otros códigos significativos que convergen en él en el momento de la lectura. El yo-lector incorpora otros textos y otras lecturas y con ellas la esencia personal de otros lectores; el texto incluye otros textos y otros yos creadores. Pero siempre ampliando, modificando y construyendo una cada vez más compleja y perfecta estructura del género en el que se incluye" (73)

12 El escritor Bryce Echenique, interpelado sobre la fuerte presencia de la música en sus obras, afirma: "[...] la canción no es como en la literatura indigenista un adorno localista, sino que la trama avanza, se dice algo en la canción que permite que el párrafo siguiente ya traiga una información nueva. Esto sucede con mis epígrafes y con mis citas constantes. Sirven para decir, para contar cosas" (ctd en Ortega 80-81).