

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURA HISPANOAMERICANA Y VENEZOLANA

MAESTRA VIDA: UNA APROXIMACIÓN A LO COTIDIANO.

(MEMORIA DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADO EN LETRAS,
MENCIÓN LENGUA Y LITERATURA HISPANOAMERICANA Y VENEZOLANA)

Br. Rafael Pinto

C.I.: 18.163.842

Tutor: Dr. Enrique Plata Ramírez

MÉRIDA, FEBRERO DE 2014.

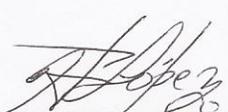


VEREDICTO

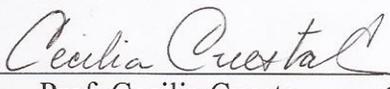
Hoy, veintiún días de mayo del año dos mil catorce, siendo las nueve de la mañana, reunidos en el salón del Departamento de Lengua y Literatura Hispanoamericana y Venezolana, de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes, los profesores Enrique Plata (Tutor y Coordinador del Jurado), Héctor López (Jurado), Cecilia Cuesta (Jurado), designados para conocer la Memoria de Grado, titulada: **“Maestra Vida: Una Aproximación a Lo Cotidiano”**, presentado por el Bachiller **RAFAEL ULISES PINTO MARTÍNEZ C.I. 18.163.842**, como requisito para optar al título de Licenciado en Letras, Mención Lengua y Literatura Hispanoamericana y Venezolana presenciaron la exposición de rigor, considerando aspectos y detalles de la misma.

Después de realizada la discusión, el bachiller obtuvo una calificación de **Veinte (20) puntos, Mención: PUBLICACIÓN**. Aprobando y cumpliendo con los requisitos de presentación establecidos en el Reglamento vigente de Memoria de Grado de la Escuela de Letras.


Prof. Enrique Plata Ramírez
Tutor y Coordinador del Jurado


Prof. Héctor López
Jurado




Prof. Cecilia Cuesta
Jurado

En estos tiempos de ventoleras apocalípticas he tenido la bendición de contar con una familia católica, unida, vívida y luchadora pese a las difíciles y disímiles circunstancias. A Dios, a mis abuelas, a mis padres, a mis hermanos, a mis amigos y demás familiares. Gracias.

Según Wagner, Beethoven empezó su carrera «abriendo la inagotable facultad de la música instrumental para expresar la tempestad y el énfasis experimentales». Sin embargo – y aquí resumo una argumentación extremadamente farragosa, repleta de afirmaciones del todo imposibles de verificar con las que tanto disfrutaba Wagner -, aun cuando Beethoven pudiera expresar todo tipo de anhelo apasionado con su lenguaje tonal, no podía encontrar satisfacción ni la «infinitud de la expresión» que suponía su lógico cumplimiento. Por eso necesitaba algo más que tonos puros, dice Wagner; necesitaba la palabra.
Edward W. Said: *Reflexiones sobre el exilio*

Einstein, vestido de Robin Hood / Con sus memorias en un baúl / Pasó por aquí hará una hora / Con su amigo, un monje celoso / Parecía cándidamente terrible / Gorreando un cigarrillo / Se fue olisqueando cloacas / Y recitando el alfabeto / No le prestarías atención / Pero era famoso tiempo atrás / Por tocar el violín eléctrico / En el pasaje de la desolación.
Bob Dylan: *Pasaje de la desolación.*

TABLA DE CONTENIDOS

Dedicatorias.....	p. 1
Epígrafes.....	p. 2
Tabla de contenidos.....	p. 3
INTRODUCCIÓN:	
“ <i>A modo de introducción</i> ”.....	p. 4
PRIMER CAPÍTULO:	
“ <i>Puesta en crisis de la noción de literatura</i> ”.....	p. 15
Epígrafe.....	p. 16
1.1.- Todo depende del cristal con que se mire.....	p. 17
1.2.- Oralidad y escritura.....	p. 25
SEGUNDO CAPÍTULO:	
“ <i>En el espacio de lo postmoderno</i> ”.....	p. 37
Epígrafes.....	p. 38
2.1.- Bajo el contexto de la postmodernidad.....	p. 39
2.2.- Reflexiones para una estética de la cotidianidad.....	p. 45
TERCER CAPÍTULO:	
“ <i>Maestra vida y la cotidianidad del barrio</i> ”.....	p. 54
Epígrafes.....	p. 55
3.1.- Rubén Blades y la salsa.....	p. 56
3.2.- <i>Maestra Vida</i> : Parte I.....	p. 61
3.2.1.- El Caribe: un caleidoscopio pluricultural.....	p. 61
3.2.2.- Quique Quiñones.....	p. 66
3.2.3.- Manuela: “ <i>La Venus del barrio</i> ”.....	p. 71
3.2.4.- Carmelo: “ <i>El guapo mayor</i> ”.....	p. 74
3.2.5.- Las fiestas y el humor del barrio.....	p. 78
3.3.- <i>Maestra vida</i> : Parte II.....	p. 84
3.3.1.- El Caribe: un caleidoscopio de dioses.....	p. 84
3.3.2.- Política, religión y violencia.....	p. 88
3.3.3.- “ <i>Maestra vida</i> ”.....	p. 92
CONCLUSIONES:	
“ <i>A modo de conclusión</i> ”.....	p. 96
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	
a.- Bibliografía directa.....	p. 102
b.- Bibliografía de apoyo complementario.....	p. 102
c.- Bibliografía teórica.....	p. 102
d.- Bibliografía crítica.....	p. 104
e.- Hemerobibliografía.....	p. 106
f.- Bibliografía referencial.....	p. 107
g.- Bibliografía virtual o de hipertextos (URL).....	p. 108
f.- Bibliografía visual.....	p. 111

Introducción

A MODO DE INTRODUCCIÓN

En el primer capítulo del libro *Introducción a los estudios literarios*, su autor, Remo Ceserani, advierte que en todos los discursos sobre literatura se representan dos tendencias confrontadas: la de quienes defienden la autonomía y especificidad del discurso literario con respecto a cualquier otra forma de comunicación humana y por ello le atribuyen la noción de *literariedad* sólo a la obra literaria escrita, “y la de quienes tienden, en cambio, a relativizar toda idea de literatura y a ponerla en contacto con distintas formas de comunicación existentes, que pueden variar en función de la época y del contexto cultural.”¹.

Sobre todo ahora que vivimos las vísperas de un momento histórico sellado por dos planteamientos tan dispares - por lo que de fragmentario tiene una y de unificadora o globalizadora tiene la otra - como lo son lo postmoderno y la globalización², resulta casi un deber darnos cuenta de que aquella noción elaborada por la tradición crítica de orientación formalista, *poeticidad o literariedad*, no responde, como se pretendía, sólo a la autonomía y a la especificidad de la obra literaria, esto es, a la cultura escritural; al contrario, debido, en gran parte, a la velocidad y al ímpetu con que se empezaron a desarrollar y a evolucionar las tecnologías de la comunicación - como el telégrafo, el teléfono, el cine, la televisión, la radio, entre otras - a partir de la primera mitad del siglo XX, es necesario sugerir y tomar en cuenta una ampliación considerable de la noción de *literariedad* y respectivamente una ampliación de lo que sería nuestra manera de abordar y comprender la literatura en donde no se condicione la *literariedad* del texto únicamente al plano de la escritura.

La solución de un esquema que resuelva las antagónicas diferencias entre la oralidad y la escritura, junto con el ofrecimiento de una propuesta en donde se revalorice, en el campo

¹ Remo Ceserani. *Introducción a los estudios literarios*. Barcelona, Crítica, 2004. p. 2.

² Lo que para nosotros en lengua castellana vendría a ser la *mundialización*.

literario, ese artefacto cultural tan poderoso que vendría a ser la canción, ha sido siempre uno de nuestros principales propósitos en el área de la investigación y el análisis crítico-literario.

La canción es una composición en verso creada para ser acompañada por música³, y ante esta doble-dimensión que posee - la dimensión verbal y la dimensión musical - , es la letra de la canción la que constituye el papel principal actualmente, pues mediante ésta el artista, viéndose siempre en la necesidad de expresar algo y de que ese algo sea comprendido, hace objetivo su mensaje, lo comunica de forma directa, hace que adopte una expresión concreta. Muchos percibimos, en dados casos, la canción como *poesía hablada* y entendemos que la cualidad oral de su difusión es quizás su rasgo más definitorio.

No cabe duda de la importancia que siempre ha tenido la canción en la sociedad y, más aun, en la sociedad latinoamericana actual; una sociedad determinada e inmersa en lo postmoderno, en el fin de las utopías, de los meta-relatos y de la creencia en esa idea de progreso tan protegida y divulgada en los ideales de la modernidad. Una sociedad que ha reaccionado ante la presión capitalista y que, en general, se ha dispuesto a vivir en una época marcada, entre otras cosas, por el consumo y la mercantilización, por la deshumanización del arte ante la industrialización de la cultura, por la nueva configuración de lo popular en donde se disuelve la barrera entre lo urbano y lo popular propiamente dicho, y ocurre un proceso de hibridación y de rescate de diversos elementos de cada uno de ellos.

Lo popular, en la sociedad postmoderna, vendría a significar la manifestación de la cultura periférica y subalterna. Podríamos hablar entonces de *música popular* y asumirla como la música gestada e interpretada para el sujeto que habita en los bordes, y de la misma manera,

³Extraído del diccionario Real Academia Española en línea. Disponible en: <http://www.rae.es/>

ubicar a la canción popular en el centro entre las manifestaciones rítmicas y los versos máspreciados de la canción artística y los de la canción folklórica.

El medio con que se exterioriza la cultura modela el arquetipo mental de los individuos. A lo que agrega Antonio Martín Cabello junto a Jaime Hormigos Ruiz, en su artículo “*El Sonido de la cultura postmoderna: Una aproximación desde la sociología*”⁴, que en la sociedad postmoderna el desarrollo de los potentes medios de difusión y comunicación como sería la prensa, la radio, la televisión y, hoy añadiríamos el internet y el multimedia, “*sería la ante sala de un retorno a la cultura oral*”⁵. Es decir, que actualmente en nuestra sociedad se estaría formando un individuo menos enfocado en lo visual-lector y más encauzado hacia lo visual-auditivo.

La música forma parte de la vida cotidiana de cada individuo, y si hoy en día, ante las potencialidades de los referidos medios de difusión y de comunicación, nos viésemos en la necesidad de poner en contraste el alcance de la función social que se ejerce en la cultura escritural y el que se ejerce en la música popular, como difusor de la oralidad, es natural para nosotros que afirmemos que la música ha invadido los espacios más remotos de los cinco continentes, se ha instalado en los más vastos y periféricos territorios y se ha quedado a vivir con cada individuo para representar y configurar, en cierta medida y a través de la canción, lo que por defecto no se puede representar ni configurar por medio de la cultura escritural. Por ello, es indiscutible que la canción popular, en relación con la cultura, constituye un hecho

⁴ Antonio Martín Cabello y Jaime Hormigos Ruiz. “*El Sonido de la cultura postmoderna: Una aproximación desde la sociología*”. En: *Saberes*. 2. Córdoba. Enero, 2004.

Disponible también en: http://www.uax.es/publicaciones/archivos/SABSOC04_002.pdf

Consultada el: 20 de marzo de 2013.

⁵ *Ibid.*

social, y que a través de sus diversas temáticas pueden vislumbrarse diversos sentidos de nuestra cultura confluyendo y develando el comportamiento corriente de nuestra sociedad.

Dentro de los estimados géneros musicales que fueron representando la música popular en el ámbito cultural latinoamericano, han pasado ya algunos años desde que el dominicano Johnny Pacheco, junto con otros inmigrantes caribeños, fusionaran principalmente ritmos bailables tradicionales de la música puertorriqueña y cubana con algunos elementos resaltantes del jazz americano para gestionar en los clubes latinos de Nueva York ese género musical al que denominarían *salsa*. Mucho se ha hablado de las condiciones urbanas en la que ésta emergió, del lenguaje particularmente crudo e impulsivo que exhibe y de su estilo, en general, anti-intelectual. De hecho, comenta Ada Fuentes-Rivera en su artículo “*Barrio, ciudad y performance: cruce de fronteras en el proyecto mural de James De La Vega*”⁶, que existen ciertos paralelismos entre la salsa y la poesía niuyoricans. A saber, ambas resultan formas de resistencia ante la americanización y se desempeñan también como modos de reafirmación cultural latina en Estados Unidos, y ambas emergen a partir de formas condensadas de oralidad, es decir, del discurso cotidiano de las comunidades inmigrantes.

Entre los tantos artistas trascendentales que concibió el género, contraponiéndose primordialmente al carácter anti-intelectual de éste, cultivando su estilo a partir de la sencillez y del humor del discurso de la cotidianidad y elevándose entre unas variaciones del género que iban desde *salsa dura* hasta *salsa romántica*, sobresale el cantautor panameño Rubén Blades, quien exhibe un estilo que significaría una ruptura en la historia de la salsa y que pronto muchos denominarían como *salsa intelectual*. Entre sus obras más significativas, sale al

⁶ Ada Fuentes-Rivera “*Barrio, ciudad y performance: cruce de fronteras en el proyecto mural de James De La Vega*”. En: *Centro Journal*. 14. New York, 2002. pp. 65-97.

Disponible también en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37711301004>

Consultada el: 18 de marzo de 2013.

mercado para el año 1980, *Maestra Vida*⁷, álbum conceptual producido por Willie Colón y cuyo concepto, letra y música fueron trazadas e ideadas por Rubén Blades. Una ópera Caribe, una novela de salsa - diríamos algunos - en la que impera todo un proyecto de implicación de la música caribeña junto a los artificios narrativos de un *poeta urbano* comprometido plenamente con una labor social latinoamericana.

Es manifiesto el interés de Rubén Blades por expresar en sus canciones las crónicas del ciudadano periférico y por representarlo dentro de su más latente cotidianidad, cuestionando sus trivialidades, sus banalidades y sus miserias, y sugiriendo que la historia de una familia de barrio, sus vidas, sus ambivalencias, sus soledades y sus alegrías “*es idéntica a todas las historias de este barrio. Quizás sea la misma. Por eso, como siempre, la música no es más que un pretexto.*”⁸

Visto lo anterior hacemos hincapié en el papel que cumple la canción popular latinoamericana como un hecho social en donde convergen el *texto* musical en relación con la complejidad que impone por sí sólo el texto literario, sus artificios y sus mecanismos formales y, asimismo, el *contexto* y los problemas históricos y culturales del lugar y del momento de su producción.

En este sentido, a partir de los Estudios Culturales, nos orientamos a multiplicar las perspectivas hacia nuestro objeto de estudio para enarbolar una ampliación de nuestro horizonte literario y cultural; y a constituir un proceso multidisciplinario que nos permita abordarlo con diversas herramientas, en aras de generar y aportar una reflexión nutrida y productiva con respecto a las disciplinas manejadas.

⁷ Rubén Blades y Willie Colón. *Maestra Vida*. Fania Records. 1980. CD.

⁸ Rubén Blades y Willie Colón. “*Prólogo*”. *Maestra Vida*. Fania Records, 1980. CD.

Es pertinente señalar que se han realizado estudios previos que guardan con el nuestro una estrecha relación y que conjuntamente nos han orientado para precisar, definir y delimitar de una manera más concreta y objetiva.

La detallada lectura y análisis de la memoria de grado titulada *Oralidad y difusión poética en la Nueva Canción Latinoamericana*⁹, presentada en el año 2005 en la Universidad de los Andes por José Antequera forjó un apoyo capital para el desarrollo de nuestro trabajo de investigación analítico-crítico. En su estudio, Antequera se propuso determinar, a partir de los enfoques crítico-metodológicos de los Estudios Culturales, el papel de la Nueva Canción Latinoamericana en la creación de una noción ampliada de literatura.

Otro de los trabajos de investigación que nos ha servido de gran utilidad, sobre todo para establecer lazos comunicativos entre lo cotidiano como “realidad” y el arte - literatura, fotografía y cine, en este caso - como ficción, es la tesis doctoral que presentó en el año 2008 Nieves Febrer Fernández en la Universidad de Valladolid, la cual tituló *Lo cotidiano: entorno y artificio*¹⁰. La autora elabora esta tesis doctoral como continuación de un largo trabajo de estudio concentrado primordialmente en evaluar las representaciones que construyen lo cotidiano dentro del arte contemporáneo.

Asimismo, nuestro enfoque busca primordialmente la ampliación del contexto de lo literario en relación con el contexto de lo cultural, pues pensamos que la literatura no se debe cercar como un fenómeno aislado de la demás artes. La literatura es una de las tantas manifestaciones del imaginario humano y, cómo tal, establece conexiones con otros modos de

⁹ José Antequera. *Palabra, Canto y Poesía: Orígenes de la Nueva Canción Latinoamericana: Oralidad y Difusión Poética*. Mérida, Universidad de Los Andes, 2005. (Memoria de grado para optar al título de Licenciado en Letras)

¹⁰ Nieves Febrer Fernández. *Lo cotidiano: entorno y artificio*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2008. (Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura).

ficcionalización de la realidad y se puede acomodar a apariencias tanto elitistas como populares. En base a esto, hemos asentado nuestro estudio en algunas iniciativas teóricas y metodológicas que ha propuesto el crítico anglo-irlandés Terry Eagleton en su libro *Una Introducción a la Teoría Literaria*¹¹, publicado en 1983.

Por otra parte, el impacto que ha tenido en la cultura los nexos existentes entre la oralidad y la escritura y el cómo dichos nexos se han visto influenciados por el vertiginoso avance de los medios de difusión y comunicación, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, es un tema que consideramos resaltante para el soporte crítico-literario de nuestra investigación. A este respecto, fijaron en nosotros gran interés el libro de Walter J. Ong *Oralidad y escritura*¹² publicado en 1985 y también el libro de Eric A. Havelock *La musa aprende a escribir*¹³ publicado en 1986.

Igualmente, abordamos el tema de la cotidianidad a partir del análisis de los procesos de enunciación e interpretación en los que la subjetividad, en relación con el espacio circundante, se articula. A este respecto, la innovadora propuesta del uso de la metáfora teatral para emprender el estudio de los sujetos en una realidad determinada, que elabora el canadiense Erving Goffman, padre de la microsociología, en su trabajo titulado *La presentación de la persona en la vida cotidiana*¹⁴ publicado en 1959; lo relativo a la construcción de la “identidad” a partir de lo que George Mead llama “*conductismo social*” en su trabajo *Espíritu, persona y sociedad*¹⁵ publicado en 1931; el estudio titulado *La construcción social de la realidad*¹⁶ de Peter Berger y Thomas Luckmann publicado en 1966,

¹¹ Terry Eagleton. *Una introducción a la Teoría literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

¹² Walter Ong. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

¹³ Eric Havelock. *La musa aprende a escribir*. Buenos Aires, Paidós, 1996.

¹⁴ Erving Goffman. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Amorrortu, 1981.

¹⁵ George Mead. *Espíritu, persona y sociedad*. Buenos Aires, Paidós, 1968.

¹⁶ Peter Berger y Thomas Luckmann. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu, 2001.

en el que plantean la comprensión de la vida social como un sistema de lugares de representación en el cual los sujetos, en primer término, reconocen una “realidad” y, como acto seguido e inmediato, la realizan; y la distinción que propone Katya Mandoki en su investigación titulada *Prosaica uno: estética cotidiana y juegos de la cultura*¹⁷, publicada en 2008, entre la Prosaica y la Poética y su contribución a la concepción de una estética que parta primordialmente de la vida cotidiana; componen un conglomerado de trabajos que nos ha servido de gran utilidad.

El establecimiento concreto de la *Salsa* como género musical popular, la interpretación de sus temáticas más reencontradas y su relación con las ideas de la postmodernidad, los avatares de su nacimiento en el seno de un contexto caracterizado por la hibridez cultural y su significación como resistencia e identidad cultural latinoamericana, son temas estrictamente necesarios para concretar nuestro estudio a nivel pragmático. En este sentido, encontramos trabajos de importante referencia, entre ellos, *La música caribeña en la literatura de la posmodernidad*¹⁸, del investigador venezolano Héctor López, publicado en 1998. De la misma manera, el libro titulado *Al acecho de la postmodernidad: el Caribe cuenta y canta*¹⁹ y la tesis doctoral titulada *El Caribe contado y cantado*²⁰ del escritor, investigador y crítico literario Enrique Plata Ramírez, publicado en 2004 y *El libro de la salsa. Crónica de la música del*

¹⁷ Katya Mandoki. *Prosaica uno: Estética cotidiana y juegos de la cultura*. México, Siglo XXI Editores, 2008.

¹⁸ Héctor López. *La música caribeña en la literatura de la posmodernidad*. Mérida. Universidad de Los Andes. CONAC. Asociación de Escritores de Mérida, 1998.

¹⁹ Enrique Plata Ramírez. *Al Acecho de la Postmodernidad: El Caribe Cuenta y Canta*. Mérida, Asociación de Profesores de la Universidad de los Andes (APULA), 2005.

²⁰ Enrique Plata Ramírez. *El Caribe contado y cantado*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004. (Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura).

*Caribe urbano*²¹ escrito por el periodista venezolano César Miguel Rondón, publicado en 2010.

Finalmente, apuntar que el contenido de nuestro estudio estará estructurado en tres partes o tres capítulos en los cuales recurriremos, de manera general, al tema de la revalorización de la canción y al de la representación del arte de lo cotidiano.

En el primer capítulo, al cual hemos titulado *Puesta en crisis de la noción de literatura*, nos hemos propuesto analizar algunos marcos conceptuales y teóricos que contribuyan a la contextualización del planteamiento de un concepto ampliado de literatura. De esta manera, presentaremos una breve discusión teórica sobre la concepción de la literatura y el enfoque de diversas escuelas críticas al respecto. Nuestra intención con esta breve discusión es enfocar la relevancia de la noción de *literariedad*, que escapa de la intención primera del Formalismo Ruso, para llegar a los nuevos enfoques teóricos basado en la hermenéutica y en la teoría de la recepción, en los cuales se impone la importancia del lector y de la sociedad como interpretadores y *actualizadores* del texto literario.

Destacaremos también, en este capítulo, la presencia histórica y actual de la oralidad y la escritura como valores literarios y el papel que ha jugado la irrupción de las nuevas tecnologías de la comunicación, principalmente la imprenta y la radio.

En el segundo capítulo, titulado *En el espacio de lo postmoderno* plantearemos una reflexión sobre la tensión que se generó en el campo del pensamiento entre el raciocinio moderno, abanderado con la idea de *progreso* y de *civilización*, y su puesta en crisis partiendo de la *desesperanza* como bandera de la reacción postmoderna. Para luego, a partir de ello,

²¹ César Miguel Rondón. *El libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*. Bogotá, Ediciones B, 2004.

plantear algunos parámetros que contribuyan a la conformación de una estética que se enfoque primordialmente en el desentrañamiento de *lo cotidiano*.

El tercer capítulo, titulado *Maestra vida y la cotidianidad del barrio*, estará comprendido por el análisis textual y crítico de nuestro objeto de estudio. En este sentido, empezaremos por abarcar algunos elementos socio-culturales relacionados con el contexto en el cual se desarrolló el álbum *Maestra Vida* como producto cultural y como obra literaria alternativa; la *salsa* como género musical popular, su significado, sus orígenes, sus recurrencias a nivel textual; Rubén Blades, su visión con respecto al género, su intención, sus temas más recurrentes. Para luego emplear todas las teorías y las críticas antes discutidas e incorporarnos en el análisis del álbum.

En una última parte, apuntaremos unas conclusiones en la que pretendemos mostrar todo cuanto logramos.

Capítulo I

PUESTA EN CRISIS DE LA NOCIÓN DE LITERATURA

Después de la gran sentada de la novela de siglo XIX, los rusos, los franceses. Dickens, todo eso, la inteligencia se rebela y quiere hacer otra cosa con el lenguaje. Ya no tenemos la fe que el hombre romántico tenía de sí mismo. La verdad es que “Ana Karerina” y toda la novela rusa y europea donde han quedado es en el cine, pues estamos de vuelta de las pasiones humanas, tan mediocres, y nadie pierde tiempo en contar un adulterio de mil páginas. Hemos aligerado la novela y el adulterio, afortunadamente.

Francisco Umbral: *¿y cómo eran las ligas de Madame Bovary?*

TODO DEPENDE DEL CRISTAL CON QUE SE MIRE

Desde que acontece en la época moderna la institucionalización de los Estudios Literarios, proclamándose la Literatura como una autentica disciplina de estudio y ocupando, de esta manera, un lugar especial en los proyectos educativos y en los programas universitarios modernos; se fue proclamando también la Crítica Literaria como una actividad autónoma y profesional. La función principal de ésta consistía y consiste aun básicamente en forjar un análisis determinado que procure darle al hecho literario una valoración o un juicio crítico. Su foco gira alrededor de una pregunta básica: ¿qué es la literatura? A partir de la cual se desprenderán otras variantes.

¿Para qué sirve? ¿Qué hace? ¿A qué propósitos responde? ¿Qué es lo que la distingue de otros textos concebidos como “no-literarios” por algunos teóricos? Jonathan Culler afirma que dicho objetivo reclama no una definición específica sino más bien *“un análisis, incluso la discusión sobre por qué hay que ocuparse de la literatura”*²²

De manera general, se suele razonar y escribir sobre la literatura como si ésta fuese una cosa objetiva que se puede analizar y detallar de una manera científica y, en torno a ello, a través de las humanidades y las ciencias sociales, se han desarrollado “corrientes”, “movimientos” o “escuelas” de interpretación que, para bien o para mal, coexistieron en y han marcado un período o un espacio dado de tiempo; determinando, entre otra cosas, la manera de focalizar e interpretar la literatura.

Sin embargo, la literatura, queremos resaltar, no responde a, o no responde sólo a, una realidad objetiva y, como además de esto, no existe un acuerdo social pleno que la determine firmemente, estas numerosas discusiones que por medio de las distintas escuelas se han

²² Jonathan Culler. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona, Crítica, 2000.

propiciado en el pasado y en el presente sobre qué es la literatura “*han resultado no sólo vanas sino también inoperantes*”²³.

En fin, ¿por qué sucede esto? porque si se intenta definir la literatura con un carácter puramente objetivo, bastaría sólo un instante de reflexión para advertir que sus formas nunca son ni van a ser completamente estables ni concretas. Dice Terry Eagleton:

*Es verdad que muchas de las obras que se estudian como literatura en las instituciones académicas fueron "construidas" para ser leídas como literatura, pero también es verdad que muchas no fueron "construidas" así. Un escrito puede comenzar a vivir como historia o filosofía y, posteriormente, ser clasificado como literatura; o bien puede empezar como literatura y acabar siendo apreciado por su valor arqueológico*²⁴.

De otro modo, si se intenta definir la literatura subjetivamente, advertimos en esta oportunidad que es imposible pensarla sin que nos instauremos en el vacío, en una definición vana y puramente formal, tras ser embestido por una serie de vaguedades y de contradicciones. Dice Kernan: “*no hay dos personas que concuerden con precisión o del todo en qué es la literatura.*”²⁵

Bajo este contexto, si una discusión de determinada índole persiste, podría concluir aseverando –insatisfactoriamente - ese refrán popular que versa: “*todo depende del cristal con que se mire*”. Desplazando y dejando en vilo la cuestión inicial.

No obstante ¿no ha sido ese el verdadero papel que, más allá de su intención primera, ha venido jugando la crítica literaria hasta la actualidad? ¿Este hecho – el de jugar dicho papel - la ha desacreditado o más bien – como pensamos - la ha venido enriqueciendo y revalorizando; socorriendo en todos esos momentos en que se ha impuesto el renacer ante la

²³ Alvin Kernan. *La muerte de la literatura*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1996. p. 185.

²⁴ Terry Eagleton. *Op. Cit.*, p. 9.

²⁵ Alvin Kernan. *Op. Cit.*, p. 186.

crisis literaria? ¿Bajo qué principio se concibe realmente la institución y la crítica literaria?

¿Qué es la literatura?

Tratar de definir la literatura genera numerosas preguntas y ninguna respuesta concreta, pues la literatura es un término más funcional que ontológico. Dice Terry Eagleton:

*Como diría un filósofo, "literatura" y "hierbajo" son términos más funcionales que ontológicos, se refieren a lo que hacemos y no al ser fijo de las cosas. Se refieren al papel que desempeña un texto o un cardo en un contexto social, a lo que lo relaciona con su entorno y a lo que lo diferencia de él, a su comportamiento, a los fines a los que se le puede destinar y a las actividades humanas que lo rodean*²⁶.

Es por ello, que las definiciones de literatura que se han venido facilitando hasta la actualidad, parafraseando a Ceserani, no han sobrevivido al paso del tiempo, el cual *“borra inexorablemente no sólo los objetos materiales, sino también la memoria, los lenguajes y los contextos culturales.”*²⁷. Sin embargo, la obra literaria sí lo ha hecho.

En palabras de Jhonatan Culler, *“¿Qué es la literatura y qué importa lo que sea?”*²⁸ Si la propia teoría literaria constituye desde su fundación un área multifacética de conocimiento que entremezcla ideas de filosofía, psicoanálisis, historia, teoría política, entre otras, *¿por qué habríamos de preocuparnos de si los textos que leemos son literarios o no?*²⁹ La literatura constituye un término de inimaginable complejidad y diversidad; no obstante, estamos ante una institución que se funda primordialmente en la *“posibilidad de decir todo lo inimaginable”*³⁰.

Las obras y la crítica literarias hacen parte de un tipo de comunicación. El objetivo es comunicar: comunicar una experiencia o una reconstrucción de la memoria. La comunicación,

²⁶ Terry Eagleton, *Op. Cit.*, p. 10.

²⁷ Remo Ceserani, *Op. Cit.*, p. 57.

²⁸ Jonathan Culler, *Op. Cit.*, p. 19.

²⁹ *Ibid.*, p. 19.

³⁰ *Ibid.*, p. 53.

como primera necesidad, implica informar. “*El hombre registra todo lo que circunda. Esto corresponde al mundo de los conceptos, de las ideas, a la esfera del raciocinio*”³¹. La segunda necesidad sería la de convencer, persuadir, atraer el interés de los demás. Sin embargo, resalta Culler, “*la literatura, para concluir, es un acto de habla o un suceso textual que suscita cierto tipo de atención.*”³²

En este sentido, Ceserani, siguiendo la formulación clásica del esquema de comunicación desarrollado por Roman Jakobson, elabora una lista de cinco elementos – cinco cristales - imprescindibles para dicha comunicación:

*1) el «contexto» (el ambiente social y literario, el condicionamiento de las ideologías y de las experiencias individuales o colectivas, el de las escuelas literarias; 2) la producción del «texto» (el autor, su poética, su taller); 3) la constitución lingüística del texto (el código, la disposición interna del texto y su organización formal, sea en el sentido estrictamente más estructuralista de su estratificación lingüística, sea en el más difuso, propio de la estilística histórica, de la adherencia o descarte a la tradición y a la vida de las formas); 4) la recepción del texto (el lector, el público); y 5) el referente del texto (temas, contenidos psicológicos o sociales, el mundo representado, que en ocasiones aparece difuminado y otras vívido y concreto)*³³

De manera general, podríamos decir que las diversas escuelas, movimientos o corrientes de crítica literaria privilegiarán uno y, partiendo prioritariamente de éste, se comunicarían con algunos de los demás elementos arriba citados.

La crítica de índole renacentista y romántica, dice José Antequera, “*personificaron la noción de literatura a través del autor*”³⁴. Esta crítica situó su punto de partida, su primordial atención, en *la producción del texto*. De esta manera, a partir del renacimiento se

³¹ Nelly Ruiz de Trías y Otros. *Lenguaje y comunicación I*. Caracas, Publicaciones de la Universidad Nacional Abierta (U.N.A), 1993.

³² Jonathan Culler, *Op. Cit.*, p. 39.

³³ Remo Ceserani, *Op. Cit.*, p. 20.

³⁴ José Antequera. *Palabra, Canto y Poesía: Orígenes de la Nueva Canción Latinoamericana: Oralidad y Difusión Poética*. Caracas, Fondo Editorial IPASME, 2008.

exaltará la individualidad y la biografía del autor y empezarán a brillar nombres como el de Garcilaso de la Vega, Dante, Petrarca, entre otros, en el amplio espectro del firmamento de un canon literario. En el romanticismo, la inspiración divina del autor consagraría la originalidad de la obra.

En los inicios del siglo XX, advino - en palabras de Antequera - la teoría moderna de la literatura, la cual “*inaugura con la aparición del Formalismo Ruso un tiempo de rupturas e irrupciones violentas en el ámbito de los Estudios Literarios*”³⁵. La teoría moderna se caracterizará por focalizar *el texto y su constitución lingüística* y establecerlo como centro de reflexión de su crítica literaria. Bajo este contexto se asentarían una serie de escuelas de gran importancia: el estructuralismo de Praga, el post-estructuralismo, la semiótica, la narratología, entre otras.

El Formalismo Ruso despuntaría a partir de la búsqueda y la distinción del uso del lenguaje cotidiano y del poético. Jakobson propondrá el concepto de *literariedad* o *poeticidad* para realzar el carácter autónomo y diferenciado del discurso literario. Dice el autor:

*¿Cómo se manifiesta la poeticidad? La poeticidad está presente cuando a la palabra se la siente como tal, y no como simple representación del objeto nombrado, o como desahogo de las emociones, cuando las palabras y su composición, su significado, su forma exterior e interior adquieren un peso y un valor autónomo en vez de referirse indiferentemente a la realidad*³⁶.

La literatura para Jakobson y los Formalistas Rusos consistía en una forma de escribir a partir de la cual “*se violenta organizadamente el lenguaje ordinario*”³⁷. En ellos se harán habituales el uso de términos como *extrañamiento* o *desaumatización* para simbolizar la ruptura de las prácticas comunes y automáticas del lenguaje - la ruptura de la dicotomía

³⁵ *Ibid.*, p. 15.

³⁶ Roman Jakobson citado en Remo Ceserani, *Op. Cit.*, p. 4.

³⁷ Roman Jakobson citado en Terry Eagleton, *Op. Cit.*, p. 5.

significante/significado – y lograr así reubicar éste en los ámbitos de la *literariedad* o la *poeticidad*.

El Formalismo Ruso, a pesar de sus grandes aportaciones – como la de proponer, parafraseando a Antequera, que el lenguaje es el material primordial de la literatura y que el sistema social y literario guardan relación a través de ésta, entre otras -, se ahogó en el mar de sus inabarcables propósitos y de respuestas contradictorias que, ante la práctica, se fueron presentando en su propio campo.

Una de las críticas más fuertes la resalta y la comprueba Terry Eagleton en su libro *Una introducción a la teoría literaria*, cuando dice: “no hay recurso “literario” – metonimia, sinécdoque, lítote, inversión retórica, etc. – que no se emplee continuamente en el lenguaje diario”³⁸. Entonces, en tal sentido, ¿realmente qué es lo que distingue a la literatura de la no-literatura? Los Formalistas Rusos, más allá de proponer el concepto de *literariedad* para determinar la especificidad de la obra literaria escrita, proyectaron la literatura al extenso campo del discurso en donde, más que asumir formas particulares, cumple una función que las trasciende.

Asimismo, el Formalismo, como también lo haría el Estructuralismo, intentaba siempre definir la *literariedad* sin desprenderse de esa tradición renacentista que – como vimos - piensa la literatura como un legado, un canon de autores y obras, desvinculándola de la historia social. Continúa Guillermo Siles: “Las obras que no ingresan en ese canon no son consideradas relevantes, y a menudo se les niega su condición literaria o suelen ser vistas como productos de valor escaso o nulo, razón que explica la existencia de expresiones que la

³⁸ *Ibid.*, p. 7.

catalogan de literatura trivial o de masas”³⁹. Esta actitud desgastada, consecuencia de eso que Walter Ong llama repulsivamente el *prejuicio literario*, la veremos incluso parodiada dentro en las tendencias postmodernas.

Más adelante, Jakobson va a proponer en los estudios lingüísticos la función poética de la lengua como una práctica cotidiana y ordinaria de los hablantes⁴⁰.

Volvamos nuevamente al esquema de comunicación que nos facilitó Ceserani. Hacia la segunda mitad del siglo XX – época marcada por las grandes transformaciones que generó en la sociedad el capitalismo avanzado – irradian tiempos de violentos cambios y mutaciones en la forma de abordar y comprender la Crítica Literaria.

Dice el autor: “*En el gran cambio de los años sesenta y setenta, por ejemplo, se ha pasado de privilegiar el texto a privilegiar la recepción, a desplazar el acento hacia el mundo del lector y su actividad de interpretación y crítica del texto.*”⁴¹.

Se asemejarían a éstas todas las teorías de interpretación orientadas hacia el lector que surgieron por medio de la hermenéutica y de la teoría de la recepción de la Escuela de Constanza.

A partir de acá, se hizo cada vez más evidente la tendencia a congregar las escuelas y los movimientos críticos alrededor de una metodología y exhibir el resultado como un instrumento privilegiado y absoluto para la interpretación de los textos.

Esta nueva crítica tiene una marcada tendencia hacia el pluralismo. Busca, a través de la reinterpretación del lector, el presente del texto y, por consiguiente, la actualización que aquel hace de la literatura. “*Ser de alguna manera Cervantes y llegar al Quijote le pareció*

³⁹ Guillermo Siles. *El microrrelato hispanoamericano*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2007. p. 23.

⁴⁰ José Antequera. *Palabra, Canto y Poesía. Op. Cit.*, p. 21.

⁴¹ Remo Ceserani, *Op. Cit.*, p. 20.

menos arduo –por consiguiente, menos interesante- que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard”⁴². Las obras literarias tienen la facultad de cambiar su significación a través del tiempo gracias al ejercicio de reinterpretación y de actualización del lector.

A partir de acá, se llegaría a determinaciones de gran alcance, pues se concluye que “*el carácter textual de la literatura - dice Antequera - es la primera razón ontológica de su Ser; y la segunda, su actualización en la lectura, es decir, su relación con el individuo y la sociedad. Esta lógica permite encontrar en otras fuentes, en donde se desenvuelva lo textual, la idea de literatura.*”⁴³. En este sentido, se hace válido el estudio de expresiones y fuentes tales como el cine, la publicidad, el grafiti, los discursos políticos, las crónicas coloniales y la canción.

La literatura, parafraseando a Armando Gnisci⁴⁴, debería traducirse y desplazarse hacia el futuro, no hacia los museos del pasado. Debería perfilarse hacia la formación de un discurso abierto a la pluralidad de los valores literarios, sin que esto se tradujese – como plantea Alvin Kernan de manera nostálgica en la introducción de *La muerte de la literatura* – como el olor que *despide el cadáver literario*⁴⁵ o el miedo a la pérdida de los valores “esenciales” de la sociedad. Antes bien, dice Eagleton “*se pecaría de dogmatismo si se rechazara la posibilidad de que esa situación proviniera más bien de un enriquecimiento humano generalizado*”⁴⁶.

⁴² Jorge Luis Borges. *Obras Completas I*. Barcelona, RBA Coleccionables, 2005. p. 447.

⁴³ José Antequera. *Palabra, Canto y Poesía. Op. Cit.*, p. 16.

⁴⁴ Armando Gnisci, *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica, 2004. p. 12.

⁴⁵ Alvin Kernan, *Op. Cit.*, p. 12.

⁴⁶ Terry Eagleton, *Op. Cit.*, p. 11.

ORALIDAD Y ESCRITURA

Las nuevas tecnologías de almacenamiento y difusión de la información han configurado el rostro del actor cotidiano que camina la ciudad, que camina las calles del barrio con un canto de sirena en sus zapatos. Viendo, mientras camina, las secuelas de variopintas luces de distintas tendencias que se difuminan para marcar la autoridad que representa su velocidad, su era. Su papel se interpreta por encima del hombre, su prisma, su hipnotismo multisensorial, lo hace vivir mundos jamás soñados, “realidades” autorizadas por el poder comunicacional, “realidades” hechas “realidad” por mera repetición. Lecturas rápidas. Vivimos las vicisitudes de la información a tiempo real, las más inmediatas consecuencias de la *era electrónica*. Vivimos en una época comunicacional que tiñe la literatura, por teñir primero, todo el ámbito de lo humano.

La *era electrónica* es la era de lo que Walter Ong, lingüista, filólogo e historiador americano, llamó “*oralidad secundaria*”, la cual corresponde a la oralidad de los teléfonos, de la radio y de la televisión. Oralidad que depende de la escritura para su existencia y su funcionamiento. Dentro del examen diacrónico de las diversas etapas en la evolución de la oralidad y la escritura, Ong comenta, “*el pasado y el presente; Homero y la televisión pueden iluminarse recíprocamente.*”⁴⁷.

Hacia la antigua Grecia, en la primordial necesidad de evolución del hombre y la sociedad occidental, la humanidad concibió el génesis de la cultura oral “*primaria*”, oralidad que podía ser sólo comprendida y practicada en su totalidad por personas que carecían de la más mínima referencia sobre la existencia de sistemas de escritura.

⁴⁷ Walter Ong, *Op. Cit.*, p. 12.

En la actualidad, la oralidad primaria propiamente dicha se encuentra prácticamente extinta. Cuando hablamos de oralidad es usual relacionar el término con el lenguaje hablado. Pensamos en una expresión vocal exteriorizada de manera fonética. Fonética: “conjunto de sonidos de un idioma y de las particularidades de su pronunciación”⁴⁸. El sonido es el ambiente natural del lenguaje pues, afirma Ong, a pesar de que los seres humanos puedan comunicarse de distintas maneras, valiéndose de todos sus sentidos, particularmente el de la vista, el lenguaje es un fenómeno primordialmente oral. “No sólo la comunicación, sino el pensamiento mismo, se relaciona de un modo enteramente propio con el sonido.”⁴⁹. En este sentido, el lenguaje como sonido articulado es capital.

En el período de tiempo correspondiente al presente de la oralidad primaria de la cultura occidental, los rapsodas - cantores populares errantes de la antigua Grecia - hacían uso de distintas fórmulas, combinaciones o artificios como medida estrictamente necesaria para consumir el arte de aumentar la capacidad de retención de la memoria. La escritura no existía y, ante la ausencia de tal mecanismo, tampoco existía en aquel mundo un lugar fuera de la mente para conservar registros orales. Las palabras carecían de una presencia visual; no existían los grafemas. Las palabras tan sólo eran sonidos que mantenían con el tiempo una relación particularmente efímera.

A dicho conglomerado de formulas, combinaciones y artificios de las expresiones tradicionales de la cultura oral primaria, Walter Ong lo llamó “*Psicodinámicas de la oralidad*”⁵⁰ y entre sus características en los siguientes párrafos nos referiremos a algunas.

⁴⁸ María Moliner. *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 2008.

⁴⁹ Walter Ong, *Op. Cit.*, p. 16.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 38.

Las expresiones tradicionales en las culturas orales son “*acumulativas antes que subordinadas*”⁵¹ en el sentido de que - debido a que obligatoriamente se aplican en un presente determinado, éstas se encuentran rodeadas de un contexto existencial pleno que le ayuda a determinar su significado - no se hace necesario el uso de gran cantidad de conectores y se concurre más a la pragmática que a la sintaxis.

En atención al uso de los elementos del pensamiento y de la tradición oral popular prístina se prefiere, “*especialmente en el discurso formal, no al soldado, sino al valiente soldado; no a la princesa, sino a la hermosa princesa; no al roble, sino al fuerte roble.*”⁵². Dichos elementos devienen en “*acumulativos antes que analíticos*”⁵³, pues cotidianamente, sin análisis ni cuestionamiento, se recurre a una recargada repetición de términos, locuciones, epítetos y otros bagajes formularios, para ser parte de un proceso de acumulación y conservación.

Las sociedades orales primarias - como venimos diciendo - se encuentran condicionadas a repetir consecutivamente, de generación en generación, todo lo que se ha aprendido en éstas. En este sentido, también son notadas como “*conservadoras y tradicionalistas*”⁵⁴.

Dentro de los ámbitos de estas sociedades carentes de dispositivos de almacenamientos, el lenguaje versificado cumplía con una función social substancial y determinante. De esta manera, podemos concebir la gran importancia del rapsoda, poeta épico, pues dependía de él, de sus artificios y de la efectiva utilización de las condiciones rítmicas del

⁵¹ *Ibid.*, p. 43.

⁵² *Ibid.*, p. 44.

⁵³ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 47.

verso, la buena efectividad de la práctica mnemotécnica. Al respecto, afirma Eric Havelock, experto en literatura y filosofía clásica:

*Así tuvo lugar el nacimiento de lo que llamamos poesía, una actuación que ahora, bajo el dominio de la escritura, ha quedado relegada a la condición de un pasatiempo, pero que era originariamente el instrumento funcional de almacenamiento de información cultural para uso ulterior o, dicho en lenguaje más familiar, el instrumento que servía para establecer una tradición cultural.*⁵⁵

Más allá de asumir la posibilidad de que a la sensibilidad actual estos elementos formularios, esenciales de la huella de los procesos orales primarios de pensamiento, le generen una impresión remota, copiosa, redundante y arcaica; estas culturas orales engendraron representaciones verbales particularmente complejas y hermosas, de gran valor artístico y humano. Obras como *La Ilíada*⁵⁶ o *La Odisea*⁵⁷ cantadas en la antigua Grecia por Homero, podrían simbolizar uno de los casos más esplendoroso. No obstante, “*sin la escritura la conciencia humana no puede alcanzar su potencial más pleno, no puede producir otras creaciones intensas y hermosas. En este sentido, la oralidad debe estar destinada a producir la escritura.*”⁵⁸.

La cultura escrita o caligráfica significó digamos, en palabras de Walter Ong, una forma de *tecnologizar* la palabra. Inevitablemente se impuso y entre tantos devenires de la evolución que ésta representaría para el hombre agrario, la posibilidad congénita de plasmar y memorizar formas verbales de manera concreta marcará una pauta excepcional: se pasó de la memoria a los registros escritos.

⁵⁵ Eric Havelock, *Op. Cit.*, p. 105.

⁵⁶ Homero. *Ilíada*. Barcelona, Planeta, 2000.

⁵⁷ Homero. *Odisea*. Barcelona, Planeta, 2000.

⁵⁸ Walter Ong, *Op. Cit.*, 23.

Por medio de la interiorización de la escritura – hecho que ocurrirá siglos después de que se desarrolle en el mundo griego el alfabeto – la mente se liberará para producir así pensamientos más abstractos y originales. La transición de la oralidad a la escritura originó profundos cambios en el mundo griego. La escritura, como consignación de la palabra en el espacio, dice Walter Ong “*da una nueva estructura al pensamiento*”⁵⁹. La palabra escrita se encontraba sola en el texto, es decir, carecía del contexto existencial pleno que – como dijimos – normalmente rodea el discurso propio de la oralidad primaria. No obstante, para transmitir significados, el discurso escrito desarrolla una gramática de formas elaboradas y precisas. A través de la asimilación de la expresión verbal escrita, se recurre ineludiblemente a un proceso de interiorización de la sensibilidad que asiste a la precisión, la exactitud y el esclarecimiento analítico de los procesos mentales. Al respecto, reflexiona el ya mencionado filólogo americano, Walter Ong: Una vez que esa sensibilidad es interiorizada “*puede retroalimentarse a su vez en el habla, y eso es lo que sucede.*”⁶⁰. Sólo así, siendo parte de éste nuevo mundo intelectual, formado caligráficamente, podría acaso entenderse la osadía de Platón, filósofo griego, de expulsar al poeta de su “*república ideal*”⁶¹

Una vez marchitada la función de carácter primordial que en tiempos de antaño cumplía el poeta épico, el tránsito de la cultura oral al mundo de la escritura significó también el tránsito de la poesía hacia la prosa y progresivamente el registro de grandes géneros de arte verbal, entre los que se encuentran: “*la lírica, la narrativa, el discurso descriptivo, la oratoria (completamente oral, hasta la oratoria organizada caligráficamente y el discurso público*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 105.

⁶¹ Platón. *La República*. Madrid, Editorial Gredos, 1988.

adaptado para la televisión), el teatro, las obras filosóficas y científicas, la historiografía y la biografía.”⁶². De todos estos géneros, el más estudiado ha sido la narrativa.

Es importante, sin embargo, tener siempre en cuenta lo siguiente: la escritura es inconcebible, más aun, imposible sin la oralidad. En la escritura vive aun la palabra hablada, pues las palabras están fundadas en el habla oral, aunque encerradas en un campo visual. Es así como todos los textos escritos – de la misma manera que afirmábamos anteriormente respecto a la oralidad primaria - están relacionados con el sonido. “*Leer un texto quiere decir convertirlo en sonido, en voz alta o en imaginación*”⁶³. Las culturas crecientemente tecnológicas están aclimatadas para lecturas rápidas.

Conexo a lo que comentábamos respecto a la escritura y la consignación de la palabra en espacio, Walter Ong afirma en esta oportunidad: “*La imprenta fijó —tanto mecánica como filosóficamente— las palabras en el espacio y de este modo estableció un sentido más firme de lo concluido de lo que podía hacerlo la escritura*”⁶⁴.

La imprenta permite la posibilidad de pensar en una obra o en un texto en particular como completo y autónomo, pues se genera, a partir del texto escrito, una sensación de finitud. Tanto en la cultura escrita como en la cultura de la imprenta pudo ser posible para el hombre la recuperación total del texto y el ejercicio de retrospectión en el mismo.

La imprenta emergió como una reproducción de palabras e imágenes que permitieron la distribución y difusión mecánica del pensamiento. Ésta es también asumida por Walter Benjamin, filósofo, crítico social y crítico literario alemán, como “*la reproductibilidad técnica de la escritura*”. Dice el autor: “*Son conocidas las modificaciones enormes que en la*

⁶² Walter Ong, *Op. Cit.*, p. 137.

⁶³ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 145.

literatura provocó la imprenta, esto es, la reproductibilidad técnica de la escritura.”⁶⁵. La distribución del conocimiento originó, entre otras cosas, el debate en torno al mismo. Antes de la invención de la imprenta existió la llamada tradición copista. Se trataba de personas calificadas para reproducir libros a mano. El copista pues, a finales del siglo XV - comenta la historicista americana Elizabeth Eisenstein que “*A finales del siglo XV la reproducción de los materiales escritos empezó a trasladarse desde el escritorio del copista al taller del impresor*”⁶⁶ - destacaba por su labor en la difusión del libro.

Mediante el establecimiento de la cultura de la imprenta se acentuó el tan característico individualismo occidental - impulsado en primera instancia a través de la cultura escritural - y se empezaron a establecer a la vez nuevos parámetros para la noción de *público*. También, según Marshall McLuhan, la imprenta como intensificador de las imágenes visuales del alfabeto, le otorgó un papel determinante al sentido visual en el lenguaje y promulgó las formas lineales de organización social, de pensamiento y de estética. Entendemos que, para el autor, la cultura de la imprenta deviene en una cultura meramente visual en una era particularmente mecánica, distinta de la cultura oral primaria que es esencialmente impulsada por la imaginación acústica del pensamiento, por la estructura del espacio acústico - espacio natural de la naturaleza desnuda - propulsor de formas discontinuas y no-homogéneas. Afirma McLuhan:

Las culturas analfabetas sufren una tiranía tan abrumadora del oído sobre la vista que toda equilibrada interacción de los sentidos es desconocida en el ápice auditivo, del mismo modo que la interacción equilibrada de los sentidos se hizo extremadamente difícil después que

⁶⁵ Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Itaca, 2003. p. 39.

⁶⁶ Elizabeth Eisenstein. “*La invención de la imprenta y la difusión del conocimiento científico*”. En: Javier Ordoñez y Alberto Elena (Comp.) *La ciencia y su público: perspectiva Históricas*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990. p. 03.

Disponible también en: <http://es.scribd.com/doc/49363155/Eisenstein>

*la imprenta hubo elevado la tensión del componente visual a su extrema intensidad en la experiencia occidental.*⁶⁷

Cuando McLuhan habla de "*culturas analfabetas*", hace referencia a lo que venimos llamando cultura oral primaria. De la misma manera, en ocasiones, para referirnos a la escritura, decimos cultura escritural o, para referirnos a la imprenta decimos cultura de la imprenta. Si esto es así, es porque queremos acaso insinuar que estos eventos históricos fueron originados por cambios tecnológicos que a su vez promulgaron cambios culturales muy importantes para la sociedad occidental y que, de esta manera, la escritura, como forma de *tecnologizar* la palabra, empezó lo que luego continuaría la imprenta y más tarde la computadora. Reflexiona Ong:

*Finalmente, el procesamiento y la distribución espacial de la palabra como secuencia, iniciados por la escritura y elevados a un nuevo orden de intensidad por la imprenta, son incrementados todavía más por la computadora, la cual aumenta al máximo el sometimiento de la palabra al espacio y al movimiento local (electrónico), y perfecciona la secuencia analítica al volverla virtualmente instantánea*⁶⁸.

El siglo XX es considerado el "hijo prodigio" de la modernidad. En él, el hombre desarrolla potencialmente, entre otras cosas, modernos adelantos electrónicos, algunos apenas sugeridos a finales del siglo XIX. En 1857, por ejemplo, con la invención patentada del fonógrafo por Leon Scott⁶⁹ se empezará a rumorear sobre una historia del registro del sonido. Luego, de la misma manera, se empezará a hablar de la historia de las telecomunicaciones, de la historia del *broadcasting* o la radiodifusión sonora y televisiva. De

⁶⁷ Marshall McLuhan. *La galaxia de Gutenberg. Génesis del "Homo Typographicus"*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1985. p. 19.

Disponible también en: <http://es.scribd.com/doc/6336844/Marshall-McLuhan-La-Galaxia-Gutenberg>

⁶⁸ Walter Ong, *Op. Cit.*, p. 134.

⁶⁹ Jody Rosen. "Researchers Play Tune Recorded Before Edison". En: *New York Times*. New York. 27 de marzo de 2008.

Disponible también en:

http://www.nytimes.com/2008/03/27/arts/27soun.html?pagewanted=1&_r=2&adxnnl=1&ref=technology&adxnlnx=1206712135-qjeYPxvBICZIpEOxaHvjYQ&

la importancia para la humanidad del nacimiento de Thomas Alva Edison, inventor del fonógrafo⁷⁰ y primero en patentar la lámpara incandescente. De la invención de la cámara fotográfica, y más tarde, del proyecto cinematográfico de los hermanos Lumière⁷¹.

Todo deviene en una velocidad audiovisual. Con el teléfono, la radio, la televisión y las varias clases de cintas sonoras, la tecnología electrónica nos ha conducido a la era de la “oralidad secundaria”, pues acontece la transformación electrónica de la expresión verbal que consecuentemente genera la posibilidad de mundos virtualmente instantáneos.

Se trata de una oralidad más deliberada y formal, asentada en el uso de la escritura y del material impreso. De allí que, al igual que la escritura y distinta a la oralidad primaria, la oralidad secundaria hace posible el procedimiento comentado anteriormente de reflexión analítica.

La oralidad secundaria se motiva por un interés hacia grupos de números mayores, puesto a que los medios de difusión de información han llevado a los oradores a un público mucho más amplio. Esta oralidad, al igual que la primaria, ha engendrado un fuerte sentido del grupo. Individuos formando parte de *La aldea global*⁷² de Marshall McLuhan y Bruce Powers y luego, de la *Telépolis y el tercer entorno*⁷³ de Javier Echeverría.

La oralidad secundaria, como herencia de la imprenta, deviene en una predisposición hacia los espacios cerrados, pues en ella el público se encuentra ausente, invisible, inaudible. Repetimos: Es la oralidad de los teléfonos, de la televisión, de la radio, de las canciones, del cine, entre otros. A partir de esta oralidad - como diría Walter Benjamin en relación a la

⁷⁰ Olvido Andújar Molina. “*El cine que nunca fue mudo: Intentos de sonorización previos al llamado cine sonoro*”. En: *Sineris*. 10. Bucaramanga, Abril, 2013.

Disponible también en: http://www.sineris.es/el_cine_que_nunca_fue_mudo.pdf

Consultado el: 20 de diciembre de 2013.

⁷¹ *Ibid.*, p. 10.

⁷² Marshall McLuhan y Bruce Powers. *La aldea global*. Barcelona, Gedisa, 1993.

⁷³ Javier Echeverría. *Los señores del aire: télépolis y tercer entorno*. Barcelona, Destino, 1999.

aparición del actor de cine ante los aparatos de reproducción - "la autoenajenación humana ha sido aprovechada de una manera extremadamente productiva"⁷⁴. Más aun, comenta el mismo autor:

Es un aprovechamiento que puede medirse en el hecho de que la extrañeza del actor ante el aparato descrita por Pirandello es originalmente del mismo tipo que la extrañeza del hombre ante su aparición en el espejo, aquella en la que los románticos gustaban en detenerse. Sólo que ahora esta imagen espectacular se ha vuelto separable de él, transportable. ¿Y a dónde se transporta? Ante las masas⁷⁵.

Las masas serán quienes lo supervisarán, a pesar de que, fuera de la mente del autor, ellas no serán visibles, pues por lo general no se encontrarán presentes mientras el artista cumple con su desempeño.

Desde este momento, las fuerzas que sujetarían las artes populares serán las fuerzas de la tecnología y de la industria: la *prensa*, el *cine* y la *radio*. Dentro de estos, el cine resaltaba sobre las demás como un medio internacional de masas por ser primordialmente una *máquina para producir sueños*⁷⁶; no obstante, la radio se convirtió en un medio de comunicación increíblemente poderoso, pues resaltó por su distintiva capacidad para habitar el espacio de una innumerable cantidad de familias de manera simultánea. Fue rápidamente acogido como un inestimable medio de difusión de propaganda y publicidad para gobernantes y vendedores.

Comenta Eric Hobsbawm, historiador británico, en su libro titulado *Historia del siglo XX*:

Debe sorprender que la audiencia radiofónica se duplicara en los años de la Gran Depresión, durante los cuales aumentó proporcionalmente más que en cualquier otro período. Puesto que la radio transformaba la vida de los pobres, y sobre todo la de las amas de casa pobres, como no lo había hecho hasta entonces ningún otro ingenio. Introducía el mundo en sus casas. A partir de entonces, los

⁷⁴ Walter Benjamin, *Op. Cit.*, p. 73.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁷⁶ Eric Hobsbawm. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires, Crítica, 1999. p. 199.

*solitarios nunca volvieron a estar completamente solos, pues tenían a su alcance todo lo que se podía decir, cantar o expresar por medio del sonido.*⁷⁷

A partir de la radio – la cual, como vimos, estuvo orientada fundamentalmente hacia un gran número de individuos y de familias - se hará frecuente el uso, dentro de lo posible, de un lenguaje esencialmente expresivo, coloquial y popular para llegar a las masas.

Fue la música la expresión artística a la que la radio contribuyó de manera más directa, pues promoviendo de un modo sin precedentes la difusión del sonido, puso ésta al alcance de las masas. En la era electrónica, la oralidad encontró en la canción su mejor forma de difusión.

Ratificaba Hobsbawn:

*La radio no transformó la música —no influyó tanto en ella como el teatro o el cine, que pronto aprendió también a reproducir el sonido— pero la función de la música en el mundo contemporáneo, incluyendo su función de decorado sonoro de la vida cotidiana, es inconcebible sin ella.*⁷⁸

Dicho de otra manera, muchas de las innovaciones que introdujo la cultura radiofónica - los comentarios deportivos, el boletín informativo, las radionovelas, entre otros- hoy día se han vuelto elementos habituales de nuestra vida cotidiana.

La era electrónica del siglo XX - la era de la oralidad secundaria – se caracteriza - como hemos visto - por el dominio global de los mass-media. De esta manera, si algo más se pudo evidenciar claramente es el papel central que juegan los avances tecnológicos y los efectos que producen en la sociedad. Con la invención de la cámara y el cine, de la radio y la televisión, de la computadora y el internet se producirá un regreso al espacio acústico o, más aun, a las formas multisensoriales de la percepción del mensaje. En la era electrónica no se

⁷⁷ *Ibid.*, p. 200.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 199.

piensa de manera lineal, sino más bien de manera difusa.⁷⁹

⁷⁹ Gabriel Andrade. “*La estética en Marshall McLuhan: percepción y tecnología*”. En: *Enl@ce*. 2. Maracaibo. Mayo, 2005. pp. 11-26.
Disponible también en: <http://revistas.luz.edu.ve/index.php/enlace/article/view/3272>
Consultado el: 15 de diciembre 2013.

Capítulo II

EN EL ESPACIO DE LO POSTMODERNO

Por tal motivo, librese de los motivos generales y tome los que le ofrece su diario devenir. Muestre sus tristezas y deseos, los pensamientos que acuden a su muerte y su fe en algo bello; muestre todo eso con profunda sinceridad interior, serena, sumisa, y para expresarse, use los objetos de su entorno, imágenes de sus sueños y las cosas esenciales de sus recuerdos. Si su vida cotidiana le parece pobre, no la culpe, cúlpese a usted mismo, reconozca que no es lo suficiente poeta para encontrar en ella sus riquezas. En los creadores no cabe la pobreza, ni los lugares pobres e indiferentes.

Rainer Maria Rilke: *Cartas a un joven poeta*

El costo de la modernidad fue muy elevado para los pueblos latinoamericanos, la transformación exigía el abandono de ciertos hábitos y el menosprecio a todo un sistema de sensibilidades y tradiciones, en beneficio de un pensamiento hegemónico que abogaba por el progreso.

Ricardo Beltrán y Rózpide: *Los pueblos hispanoamericanos en el siglo XX*

BAJO EL CONTEXTO DE LA POSTMODERNIDAD

En primera instancia hay que aclarar algo que bien nos vendría al caso, pues generalmente desemboca en una hilera de confusiones e incomprensiones insalvables: hablar de *postmodernidad* o *modernidad* no es igual a hablar de *postmodernismo* o *modernismo*, al menos no en lengua castellana.

Los términos *modernidad* o *postmodernidad* se refieren a un amplio cronotopo determinado por distintas características políticas, filosóficas, religiosas, culturales, etc. En cambio, los términos *modernismo* o *postmodernismo* se usan para hacer referencia a una corriente estética que emergió desde la literatura y se expandió desde allí hacia las demás artes. A varias características del posmodernismo literario nos vamos a referir en el siguiente capítulo.

El prefijo *post-* o *pos-* del término postmodernidad apunta hacia la significación por una superación, un “después de”, un “ir más allá” de la modernidad. Sin embargo, su propia reflexión se mueve sobre terrenos pantanosos y sus caminos son particularmente inciertos. En realidad, no hay algo que pueda resumirlo en pocas palabras. Sobre la propia etimología de la palabra existen debates formales por parte de los teóricos.

Octavio Paz - dice el investigador venezolano Enrique Plata Ramírez – “*cuestionó dicho concepto alegando que el ser humano nunca ha conocido el nombre del tiempo en que vive, mencionando como ejemplo que los medievales no se consideraron a sí mismo medievales, por tanto el hombre de hoy no puede saberse posmoderno*”⁸⁰. Además, el “*post-*” sólo señala que está “*después de*”, no da fe del conjunto de creencias y valores propios que sobrelleva la postmodernidad, pareciendo más bien un ensanchamiento de la modernidad.

⁸⁰ Enrique Plata Ramírez. *Al acecho de la postmodernidad. Op. Cit.*, p. 10.

Partiendo de esto propone el ensayista mexicano la idea de la *Ultramodernidad*. De la misma manera, Pedro Alzuru prefiere hablar de “*modernidad tardía*”⁸¹. Jürgen Habermas – citado por Plata Ramírez - , en cambio, considera que lo “*post*” va a sobrevenir en “*anti*” y generar el “*anti-modernismo*”⁸²

De cualquier modo, con el término de *postmodernidad* se reconoce un movimiento de amplio alcance que alrededor de la segunda mitad del siglo XX se expandió principalmente sobre los ámbitos literarios, artísticos, filosóficos y culturales.

Sin embargo, antes de discutir mínimamente ciertos aspectos de la cartografía de la postmodernidad es necesario establecer los parámetros sobre los cuales se funda la modernidad como proceso socio-histórico

La postmodernidad nace como crítica, como una posición irreverente ante el desencanto que trajo consigo la modernidad. Decíamos en el capítulo anterior, cuando hablábamos de la oralidad y la escritura, que el siglo XX habría de ser el hijo prodigio de la modernidad. Ahora recalcamos que en cierta medida lo fue. El siglo XX fue un siglo que estuvo enmarcado por inimaginables avances científicos y tecnológicos.

La modernidad enalteció al sujeto que anhelaba ante todo imponerse y ejercer dominio sobre la historia y la naturaleza en aras del progreso y de la razón. El hombre por medio de la razón iría a conseguir la plenitud y la felicidad de una sociedad perfectamente estructurada y organizada. En tal sentido, cabe afirmar que la modernidad es hija primogénita de la Ilustración.

⁸¹ Pedro Alzuru. *Del ultrahombre al hombre común. Una indagación sobre la noción del sujeto en Gianni Vattimo*. Mérida, Ediciones Solar, 1997. p. 99.

⁸² Enrique Plata Ramírez. *Al acecho de la postmodernidad, Op. Cit.*, p. 23.

No obstante, políticamente, a partir de las luces de la razón moderna, se fundaron ideologías de carácter unilateral y con pretensiones absolutas. El sujeto moderno es el sujeto de los imperativos fuertes. Él sujeto de “*Patria o Muerte*”.

*Las ideologías - dice Luis Romera - no son capaces de hacerse cargo de las complejidades del ser humano y de la sociedad, y por lo tanto, cuando intentan aplicarse políticamente, el resultado siempre es un gobierno de carácter despótico, tanto en los regímenes de izquierda como en los de derecha, tanto en las ideologías de carácter reaccionario como en las ideologías de carácter marxista.*⁸³

El siglo XX fue el siglo de las guerras mundiales que surgieron a partir de gobiernos que hicieron uso de la razón básicamente para dominar y torturar al hombre. En la segunda guerra mundial, los tantos millones de muertos - judíos, gitanos, homosexuales - fueron racionalmente exterminados, pues las atrocidades del hitlerismo, en general, fueron la aplicación de lo que Theodor Adorno y Max Horkheimer, altos representantes de la Escuela de Fráncfort, llamaron la “*razón instrumental*”⁸⁴.

A partir de acá la humanidad será víctima y testigo del uso de los avances tecnológicos para promover, entre otras cosas, la banalidad del mal y el fin mismo del hombre. Repetimos: para la modernidad, la razón es el progreso, es el camino hacia la civilización y la felicidad y a partir de ella se irían a curar todos los males que punzaban a la sociedad, pero ante la práctica de lo que antes era pura teoría, la pretensión de civilización devino en una nueva forma de barbarie y no será la ausencia del progreso, en el carácter científico y tecnológico, lo que en primera instancia suscitaría el desencanto posmoderno, tanto como su desarrollo y el empleo de la razón al servicio del poder.

⁸³ Universidad de Piura. “*La postmodernidad y su influencia en el pensamiento actual.*” Videoclip en línea. Youtube, 09 de septiembre de 2008. Internet. 08 de enero de 2014.

⁸⁴ Sociologandoabc. “*La razón iluminista y Auschwitz. Adorno y Horkheimer.*”. La dialéctica del Iluminismo”. Videoclip en línea. Youtube, 18 de enero de 2013. Internet. 08 de enero de 2014.

Bajo estos términos, ante el fracaso de la razón moderna, emergerá la postmodernidad como una época de decepción, de desaliento, de desencanto, de desmitificación ante la idea de progreso y, bajo su perspectiva, el siglo XX más que el hijo prodigio resultó ser el hijo ramplón. Afirma Lyotard: “*el siglo XX ha resultado ser un inmenso cementerio de esperanzas*”⁸⁵. Como vemos, la postmodernidad va a nacer en un contexto de postguerra.

Un aspecto a reconocer es la delimitación temporal realizada acerca de la modernidad y la postmodernidad. “*Buena parte de los estudiosos – dice el investigador Enrique Plata Ramírez, citado con anterioridad - sostienen que la modernidad, en cuanto a momento histórico, es un período que va desde la Ilustración hasta mediados del siglo XX*”⁸⁶. Así pues, a mediados del siglo XX la modernidad entra en crisis teniendo su punto climático hacia los años 60, mostrándose para los distintos estudiosos del tema de diversas maneras.

Por el resquebrajamiento y las fisuras de los sucesos que desarmonizaron la primera mitad del siglo XX se irá refigurando la consciencia de un nuevo sujeto, un individuo principalmente consciente de su finitud y de su carácter frágil y limitado. Un sujeto apocalíptico. El hombre postmoderno vivirá intensamente el presente, el ahora, porque, para él, el pasado no será más que un titánico cementerio y el futuro ¿quién sabe? El curso de la historia no va a ser lineal, en ningún momento de la historia va a haber, para él, una época plena de prosperidad y felicidad social. El hombre postmoderno empieza por declarar así el fin de las grandes ideologías, de la verdad absoluta, de los metarrelatos y de la historia como

⁸⁵ Luis González-Carvajal. “Educar en un mundo postmoderno”. En: *Educadores*. 34. Barcelona. Octubre, 1992. pp. 7-27.

Disponible en: http://www.seleccionesdeteologia.net/selecciones/l1ib/vol32/128/128_gonzalez.pdf
Consultada el: 07 de enero de 2014.

⁸⁶ Enrique Plata Ramírez. *Al Acecho de la postmodernidad*. Op. Cit., p. 15.

unidad totalizadora, progresiva, compacta y unidireccional. Se instaura el nihilismo y se produce una crisis de la esperanza.

Jean-François Lyotard, filósofo francés, en su texto *La posmodernidad explicada para niños*, vaticina la muerte de los grandes relatos. Según el autor, estos serían:

El pensamiento y la acción de los siglos XIX y XX están regidos por una Idea (entendiendo Idea en el sentido kantiano del término). Esta Idea es la de la emancipación y se argumenta de distintos modos según eso que llamamos las filosofías de la historia, los grandes relatos bajo los cuales intentamos ordenar la infinidad de acontecimientos: relato cristiano de la redención de la falta de Adán por amor, el relato aufklarer de la emancipación de la ignorancia y de la servidumbre por medio del conocimiento y el igualitarismo, relato especulativo de la realización de la Idea universal por la dialéctica de lo concreto, relato marxista de la emancipación de la explotación y de la alienación por la socialización del trabajo, relato capitalista de la emancipación de la pobreza por el desarrollo tecnoindustrial.⁸⁷

Estos grandes relatos se relacionaban por su carácter teleológico. En cada uno se prometía la emancipación, el fin de los males sociales y con ello - con la promesa de que tal relato iría a suceder - un futuro mejor para la humanidad. A la muerte de los grandes relatos le seguiría la validez y la exaltación de los pequeños relatos o, en su máxima acepción, el no-relato.

En la postmodernidad la verdad no existe. Parafraseando a Nietzsche, lo que existen son las interpretaciones⁸⁸. A partir de acá será cada vez más afanoso el rechazo a la presencia de una verdad universal y absoluta. El dogmatismo será un pecado.

De esta manera se declara el fin de la historia, pues ésta será entendida como una multiplicidad de hechos, un caleidoscopio, una gran fragmentación. Se empiezan a reconocer las diversidades y particularidades socioculturales. Las minorías - los sin voz, las intrahistorias

⁸⁷ Jean-François Lyotard. *La Postmodernidad explicada a los niños*. Barcelona, Gedisa, 1987, p. 36

⁸⁸ Friedrich Nietzsche. *Fragmentos Póstumos*. Madrid, Tecnos, 2007.

- forman parte de una magno historia que se abre a varias verdades. Esto es el relativismo histórico, se afirma que cada individuo asimila su historia con su versión única. Cada cabeza es un mundo. El historiador pasa a ser, para el sujeto postmoderno, un semejante que elegirá los hechos en función de su propia ideología.

A partir de la postmodernidad se empezaron a pronunciar las minorías, los marginados. Se hicieron cada vez más frecuentes los reclamos de los derechos. Los derechos de trabajo, del hombre, de la mujer, de los niños, de los homosexuales, derechos al salario justo, derecho a la libertad de expresión, etc. Sin embargo, cada vez se hace más presente aquel sarcasmo que se dijo en Mafalda: “*No vaya a pasar como con los 10 mandamientos*”⁸⁹.

La sociedad posmoderna rescata lo anecdótico, las subculturas que emergen desde los márgenes, lo cotidiano, lo popular, lo melodramático, en fin, todo aquello que había sido olvidado u obviado por la racionalidad moderna.

La postmodernidad está circundada, entre otras cosas, por la lógica cultural del capitalismo avanzado. Las tecnologías han acortado las distancias respecto al tiempo. Si anteriormente se daba una producción masiva en este momento se da una producción por lotes. También se pasó – como comentábamos en el capítulo de Oralidad y escritura - de la reproducción mecánica a la reproducción electrónica.

De esta manera se instaura la era del consumismo. El capitalismo avanzado va a crear consumidores con diversidad de “emergencias”.

La industrialización de la cultura trajo consigo a rastras la deshumanización del arte. Las artes se vieron presas, como dijo Gianni Vattimo, filósofo italiano, del “*juego*

⁸⁹ Joaquín Salvador Lavado (Quino). *Toda Mafalda*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2001. p. 591.

fantasmagórico (la palabra es de Adorno) de la sociedad de mercado y de los medios tecnológicos”⁹⁰ La cultura se va vender.

En la era postmoderna, lo que antes representaba un castillo y luego una iglesia, ahora lo representa un banco. El sistema bancario contra los marginados. La deuda externa va a figurar como una nueva forma de esclavitud.

A manera de rechazo, podríamos afirmar – siguiendo a Plata Ramírez – entre las primeras manifestaciones sociales que surgieron “*se encuentran los movimientos liderados por los beatniks, la irrupción de los hippies, y todas aquellas revueltas estudiantiles iniciadas en París en 1968 y extendidas por otros países, a las cuales no escapó Latinoamérica*”⁹¹.

Estamos respirando la gripe postmoderna, en algunos sitios más que en otros. El hedonismo para el hombre postmoderno - ese que vive el instante, el presente, el ahora- pasa a ser un valor social que va devenir en el egocentrismo, el narcicismo y el desinterés por los temas sociales y culturales, esto es, el hombre preocupado cada vez más por sí mismo y por su propio bienestar, pero ante todo por su imagen. La pérdida de respetos a las viejas autoridades, a los abuelos, a las instituciones. Ante la crisis y el desinterés generalizado se instaura la incertidumbre. Para el sujeto posmoderno no se va a tratar tanto de la renovación – como pretendía la razón moderna - sino de la revitalización urbana.

REFLEXIONES SOBRE UNA ESTÉTICA DE LA COTIDIANIDAD

La cotidianidad y sus formas de representación pueden contemplarse y constituirse partiendo de ámbitos oportunamente relacionados. Cuando hacemos referencia a lo cotidiano,

⁹⁰ Gianni Vattimo. *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, Gedisa, 1987. p. 97.

⁹¹ Enrique Plata Ramírez. *Al acecho de la postmodernidad, Op. Cit.*, 19.

nos encauzamos hacia los espacios habitados por lo corriente, lo común, lo obvio, lo rutinario, entre otros; pero de la misma manera, contemplamos diferentes aspectos del ámbito cultural, de las costumbres, de las tradiciones, de los usos, de los hábitos sociales y de la estesis del sujeto cotidiano - entendiéndose esta última como “la sensibilidad o condición de apertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en el que está inmerso”⁹², según lo propuesto por Katya Mandoki -.

¿Es posible definir y representar la cotidianidad? ¿Podríamos, partiendo de dicha definición, precisar una sociedad contemporánea de manera tal que nuestro estudio no se someta a una abstracción irónica, sino que permita aprehender de ella lo esencial y lo global?

Lo cotidiano podría ser entendido y definido, en primera instancia, como el conjunto de situaciones y acciones que conforman el día a día de un determinado sujeto-actor y que son asumidos y calificados por éste como sucesos obvios y naturales dentro de su “mundo” social.

Sostiene Manuel Canales Cerón, doctor en Sociología, en un artículo titulado “*Sociología de la vida cotidiana*”: “*Una vivencia cotidiana no se define, propiamente, por su "recurrencia" aún cuando aquella nota le sea característica. Mejor se le aproxima el concepto de "rutina" en lo que tiene de "camino" repetido y, por repetido, conocido hasta la obviedad*”⁹³. Es decir, lo que caracteriza principalmente al evento cotidiano es un determinado proceso de obviedad y naturalización del “mundo” social por parte del sujeto que lo vive y lo significa y que, de esta manera, resulta un modo de percepción de la “realidad” y un modo en el que la subjetividad se hace partícipe de las vivencias y las representaciones sociales.

⁹² Katya Mandoki, *Op. Cit.*, 67.

⁹³ Manuel Canales. “*Sociología de la vida cotidiana*”. En: Manuel Antonio Garretón y Orlando Mella (Comp.). *Dimensiones actuales de la sociología*. Santiago de Chile, Bravo y Allende Editores, 1995.

Para Henri Lefebvre, sociólogo francés, toda esta serie de continuidades ordenadas, de micro acciones comunes y corrientes, de la naturalidad, la obviedad, el automatismo, la rutina, los hábitos y todos los elementos “*que damos por sentados y que, con todas sus contradicciones, mantienen los fundamentos de nuestra seguridad en nuestra vida de todos los días*”⁹⁴ conforman y definen la vida cotidiana.

Lefebvre asumía una concepción de la vida cotidiana muy particular en donde prevalecía la repetición, la insignificancia y la depresión. Éste formaba parte de una corriente de artistas y pensadores Situacionistas, para quienes la modernidad, los empleos, la abundancia y el estado de bienestar, sólo producían depresión e infelicidad⁹⁵.

Nieves Febrer Fernández defiende que, para Lefebvre, la vida cotidiana conforma “*Un estado de sopor y aburrimiento interrumpido por deseos entremezclados de heroísmo, aventura y huida, esto es, un medio tan insatisfecho como silencioso*”⁹⁶.

Michel Maffesoli, sociólogo francés, en un texto titulado *El Nomadismo, vagabundeos iniciáticos*⁹⁷, hizo mención a un mito que, consideramos, mantiene estrecha relación con el planteamiento antes mencionado sobre los Situacionistas: cuando la ciudad de Tebas estaba a punto de sucumbir a la languidez, bastante bien administrada por el sabio Prometeo, las mujeres de la ciudad fueron a buscar al turbulento Dionisio. Extranjero, sexualmente ambiguo, más cercano a la naturaleza que a la cultura, Dionisio viene a revigorar la ciudad, y, por la misma razón, le confiere otra vez sentido a un estar juntos bastante desgastado. “*Es el bárbaro que inyecta sangre nueva a un cuerpo social lánguido y demasiado ablandado por el*

⁹⁴ Henri Lefebvre. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid, Alianza Editorial, 1972. p. 94.

⁹⁵ Nieves Febrer Fernández, *Op. Cit.*, p. 43.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁹⁷ Michel Maffesoli. *El Nomadismo, vagabundeos iniciáticos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

*bienestar y la seguridad que se programaron verticalmente*⁹⁸.” –sobre éste tema continuaremos refiriéndonos más adelante-.

Lo social se encuentra allí, caracterizando y formando parte del evento cotidiano, pero se hace opaco, se hace parte del trasfondo de dicho evento; explicado de otra manera, la característica de obviedad dentro de la cotidianidad sugiere un modo de reproducción del orden social en el cual la dualidad sujeto/sociedad, queda unificada en la unidad del sujeto en su “realidad”.

Dice Marcus Greil: “*La intervención* -refiriéndose a una inhabitual participación mediante una cinta grabada de Guy Debord en una conferencia convocada por Henri Lefebvre en 1961- *era marginal, trivial, pero era justamente en el reino de lo marginal y lo trivial donde comenzaba cualquier crítica de la vida cotidiana, y, por tanto, cualquier crítica de la realidad social*⁹⁹.”

Parten de acá dos afirmaciones, la primera, que la característica de lo obvio dentro de la cotidianidad representa un lugar en el cual la institución social se concibe, más que como institución, como “realidad” social; y la segunda, que la cotidianidad y sus formas de representación constituyen un medio para edificar el estudio del conocimiento sobre el “mundo” social partiendo de lo individual.

Haciendo referencia a las relaciones que establecen la noción de “mundo” y “realidad” para el intersubjetivo cotidiano y su organización colectiva, comenta la filósofa marxista Ágnes Heller:

Todo hombre al nacer se encuentra en un mundo ya existente, independientemente de él. Este mundo se le presenta ya “construido” y aquí él debe conservarse y dar prueba de capacidad vital. El

⁹⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁹⁹ Marcus Greil. *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona, Anagrama, 1993. p. 158.

*particular nace en condiciones sociales concretas, en sistemas concretos de expectativas, dentro de instituciones concretas. Ante todo debe aprender a “usar” las cosas, apropiarse de los sistemas de usos y de los sistemas de expectativas, esto es, de conservarse exactamente en el modo necesario y posible en una época determinada en el ámbito de un estrato social dado. Por consiguiente, la reproducción del hombre particular es siempre reproducción de un hombre histórico, de un particular de y en un mundo concreto*¹⁰⁰.

Como lo haría Michel Foucault - partiendo de la propuesta del filósofo alemán Friedrich Nietzsche quien exclamó en un libro titulado *La Goya Ciencia* que “¡Dios está muerto! ¡Y lo hemos matado nosotros!”¹⁰¹ - cuando reflexionaba “Si ha muerto Dios, ahora muere el hombre”¹⁰², Heller desecha la idea del hombre como constituyente de la realidad y, al contrario, supone al hombre constituido y envuelto por las relaciones de una estructura, pero de una estructura que se mantiene en un constante re-estructurándose. El “mundo” para Heller, comenta Nieves Febrer Fernández, “no es el mundo que concebimos como general y abstracto, sino que concretamente nos adaptamos a nuestros entornos y ámbitos más inmediatos”¹⁰³. Es decir, nos movemos en micro-mundos, pero al mismo tiempo aprehendemos el conjunto de una sociedad.

Los filósofos Peter Berger y Thomas Luckmann en su estudio titulado *La construcción social de la realidad*¹⁰⁴ plantean la comprensión de la vida social como un sistema de lugares de representación en el cual los sujetos, en primer lugar, reconocen una “realidad” y, como acto seguido e inmediato, la realizan.

La cotidianidad está suscrita por un conjunto de saberes comunes que determinan una estipulada sociedad y que son activados por el sujeto-actor cotidiano, de manera irreflexiva, en

¹⁰⁰ Agnes Heller. *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona, Península, 2002. p. 42.

¹⁰¹ Friedrich Nietzsche. *La gaya ciencia*. Madrid, Edimat Libros, 1999.

¹⁰² Michel Foucault. *Las palabras y las cosas*. México, Siglo Veintiuno, 1968. p. 373.

¹⁰³ Nieves Febrer Fernández, *Op. Cit.*, p. 40.

¹⁰⁴ Peter Berger y Thomas Luckmann, *Op. Cit.*

el fluir de su vida cotidiana. Saberes que fundan deberes obedeciendo a instituciones ya establecidas. Al respecto, dice el sociólogo norteamericano Harold Garfinkel: “*El conocimiento de sentido común de los hechos de la vida social es para los miembros de la sociedad un conocimiento institucionalizado del mundo real*”¹⁰⁵.

En este sentido, comprendemos que las condiciones sociales lo determinan todo y que la “identidad” - tema de suma importancia que abordaremos posteriormente - se construye mediante un proceso de identificación con las actitudes del grupo al cual se pertenece¹⁰⁶. La mencionada doctora en Historia del Arte e investigadora Katya Mandoki sostiene que: “*Lo cotidiano se constituye continuamente sobre la base de acuerdos negociados y reglas compartidas donde están en juego las identidades personales y colectivas*”¹⁰⁷. De las “identidades” personales los sujetos-actores hacen gala cotidianamente en todos los espacios donde conviven. Ya sea en la escuela, en el hogar, en el lugar de trabajo, en las calles, en el barrio, etc. A partir de la “identidad” un sujeto determinado se reafirma como miembro efectivo de una sociedad.

Desde la reflexión de una metáfora de John Dewey que enuncia: “*Las cimas de las montañas no flotan sin soporte; ni siquiera sólo descansan sobre la tierra: Son la tierra en una de sus operaciones manifiestas.*”¹⁰⁸, apunta Mandoki que: el arte “*es lo cotidiano en una de sus manifestaciones más notables.*”¹⁰⁹. Es improbable e insostenible una estética que, inicialmente, no se origine a partir de lo cotidiano.

¹⁰⁵ Manuel Canales, *Op. Cit.*

¹⁰⁶ Planteamos acá lo que consideramos la tesis general del “Interaccionismo simbólico” de George Mead.

¹⁰⁷ Katya Mandoki, *Op. Cit.*, p. 115.

¹⁰⁸ John Dewey. *Art as Experience*. New York, Perigee, 1980. p. 3.

¹⁰⁹ Katya Mandoki. *Op. Cit.*, p. 115.

De este modo, sugerimos una mirada de la estética que se extienda más allá de su distinción de la vida cotidiana y más bien parta de su cotidianidad.

En esta ocasión, para nosotros, la estética no va a estar determinada, según dictan los términos de la teoría Kantiana, por el efecto de lo bello y lo sublime mediante la contemplación de manera desinteresada o el sentimiento de placer o displacer en la sensibilidad humana del sujeto; sino, por “*Un conjunto de estrategias constitutivas de efectos en la realidad... Los modos en que se despliega tal constitución estética de la vida cotidiana y el tipo de prácticas en la que está involucrada.*”¹¹⁰.

Mandoki, organiza un medio para abordar la estética cotidiana a partir de lo que Gary Morson y Carly Emerson llamaron La Prosaica:

*La Prosaica abarca dos conceptos relacionados, pero distintos. Primero, en oposición a la Poética, La Prosaica designa una teoría de la literatura que privilegia la prosa en general y la novela en particular sobre los géneros poéticos. La Prosaica en su segunda acepción es mucho más amplia que en la teoría literaria: es una forma de pensar que supone la importancia de lo cotidiano, lo ordinario, lo “prosaico”*¹¹¹.

Para Mandoki, la Prosaica se distingue de la Poética en el sentido de que La Poética re-presenta una mirada estética a La Prosaica como La Prosaica re-presenta una mirada estética a la vida cotidiana. Parfraseando a Maurice Merleau-Ponty en su libro titulado *La prosa del mundo*¹¹², expresamos que lo cotidiano es la prosa del mundo.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 117,

¹¹¹ Gary Saul Morson y Carly Emerson. *Mikhail Bakhtin, Creation of a Prosaics*. California, Standford University, 1990. p. 15.

¹¹² Maurice Merleau-Ponty. *La prosa del mundo*. Madrid, Taurus Ediciones, 1996.

Mandoki explica: “*La prosaica no trata de la presencia del ser humano en la vida diaria, sino de los modos o estilos de la presentación retórica y dramática del sujeto en su contexto social, sin excluir su re-presentación artística.*”¹¹³.

Erving Goffman es un sociólogo canadiense considerado como el padre de la microsociología. En su obra *La presentación de la vida cotidiana*¹¹⁴, el autor hace uso de la metáfora teatral para emprender el estudio de la conducta de las personas en una “realidad” determinada. Actores, dramaturgos, juegos de roles, actuación de libretos, escenas, tras escenas, desempeños sociales, son algunos de los términos utilizados por este autor poco dado a generalizaciones baldías y mal documentadas.

Es necesario aclarar lo siguiente: si ponemos entre comillas las nociones de “realidad” y la de “identidad” es porque secundamos la tesis que tanto Erving Goffman como Peter Berger y Thomas Luckmann nos plantean respectivamente, esto es que, “*la realidad y la identidad son constructos sociales.*”¹¹⁵.

Los individuos conviven en una sociedad que cohabita tanto como realidad objetiva como realidad subjetiva. Cada individuo externaliza su propio ser en su determinado “mundo social” y simultáneamente lo internaliza como realidad subjetiva. La realidad es múltiple.

Al respecto, reflexionaba Miguel Ángel Hernández Navarro, crítico de arte, en un artículo titulado “*El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro*” acerca del significado de lo Real para Jacques Lacan, psicoanalista francés:

Lo Real, en palabras de Lacan das Ding, es “lo que vuelve siempre al mismo lugar”, si bien cada vez de un modo diferente. Por tal razón sólo puede ser repetido, nunca representado. Su repetición es lo que

¹¹³ Katya Mandoki, *Op. Cit.*, p. 115.

¹¹⁴ Erving Goffman, *Op. Cit.*

¹¹⁵ Katya Mandoki, *Op. Cit.*, p. 116.

*retorna, y su encuentro produce en el sujeto un cortocircuito, una ansiedad y una angustia traumática*¹¹⁶.

Fundamentamos, a partir de lo anterior, esa idea tan citada y cuestionada que plantea Friedrich Nietzsche de que “*No hay hechos, sino sólo interpretaciones*”¹¹⁷ y, en este sentido, concebimos la historia como un caleidoscopio, como una multiplicidad de hechos. Entendemos, a partir de las tesis de la posmodernidad, los términos en que se funda la proposición de la muerte de los grandes relatos¹¹⁸ y exaltamos, por ende, esas historias particulares de personas anónimas inmersas en sus propios micro-dramas cotidianos que producen un nuevo tipo de identificación, esos pequeños relatos en donde “no pasando nada” pasa de todo, como sería pues, el caso de una familia de barrio latinoamericano padeciendo y festejando - como veremos luego - los encantos y las asperezas de su más latente cotidianidad.

¹¹⁶ Miguel Ángel Hernández Navarro. “*El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro*”. En: *Revista Occidente*. 297. Madrid. Febrero, 2006.

Disponible en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/elartecontemporaneo.html>. Consultada el: 29 de noviembre de 2013.

¹¹⁷ Friedrich Nietzsche, *Op. Cit.*

¹¹⁸ Jean-François Lyotard, *Op. Cit.*, 36.

Capítulo III

MAESTRA VIDA Y LA COTIDIANIDAD DEL BARRIO CARIBEÑO

Diciendo esto, entra suave en la aireada sala caribeña, una habitación umbrosa con ventiladores que giran gradualmente en el techo, y posa ante el piano bien afinado. Yo sigo sentado en la terraza, pero puedo observarla: una mujer elegante, mayor, producto de diversas sangres. Empieza a interpretar una sonata de Mozart.

Truman Capote: *Música para camaleones.*

A la deriva de la noche... / La selva invade el lanchón, / la luna, bola de sangre, / la devoró el tiburón, / las olas vuelan tiñosas / rizadas por un ciclón, / "Pilar" navega sin rumbo / bajo un diluvio de ron... / En el Caribe / se vive como se escribe, / se escribe como se vive, / en el Caribe. / Bajo la noche guajira / Hemingway delira.

Luis Eduardo Aute: *Hemingway delira.*

RUBÉN BLADES Y LA SALSA

Para 1960 en la ciudad de Nueva York habitarían alrededor de medio millón de jóvenes latinos. Eran seres marginados, subalternos y periféricos destinados a manifestarse como una cultura de la resistencia o como una contracultura, escribiendo desde los bordes y escudriñando nuevas formas de resignificación. La mayoría eran descendientes de la generación de postguerra cuya búsqueda de espacio, de unidad y de identidad, en aras de reafirmar su existencia y su cultura, cambiaría para siempre la perspectiva y la percepción del latinoamericano a nivel mundial. Dice Francisco Marcos Marín:

*La emigración supone, desde dentro, una vida distinta, anormal, su normalización sólo es posible tras un ejercicio de conversión a la norma nueva, cuando uno se normaliza con el país de llegada, un país al que realmente no se llega hasta mucho tiempo después, si es que se logra, porque, en principio, y en muchos casos siempre, lo único que se hace es traspasar los márgenes, quedarse en la marginalidad. Pesan más las otras fronteras que las políticas.*¹¹⁹

Nueva York ha sido considerada la capital latinoamericana. Dice Héctor López: “Nueva York tuvo la particularidad de borrar nacionalidades, allí colombianos, panameños, venezolanos, cubanos, dominicanos y otros dejan o pierden sus nacionalidades para convertirse en hispanoamericanos o latinoamericanos”¹²⁰. Por eso para los músicos y la música latinoamericana esta ciudad iría a ser un lugar entrañado de encuentros y de unidad.

La revalorización de la cultura popular latinoamericana en Nueva York figura el desafío y el cuestionamiento al canon del arte culto y la ruptura frente a lo jerárquico. Sin

¹¹⁹ Francisco Marcos Marín. “Cultura al margen: inmigración, lengua e identidad”. En: *Revista Occidente*. 287. Madrid. Abril, 2005. pp. 5-29.

Disponible en: <http://www.illf.uam.es/~fmarcos/articulo/05RevOccInmig.pdf>

Consultada el: 15 de octubre de 2013.

¹²⁰ Héctor López, *Op. Cit.*, p. 96.

embargo, lo popular no va a marchar en dirección opuesta a lo culto sino que – como veremos - lo va a entrelazar.

Bajo este contexto - desde que el 21 de agosto de 1971 un pequeño sello discográfico, fundado por el flautista dominicano Jhonny Pacheco junto al abogado judío Jerry Massuci, decidió reunir a sus mejores estrellas para crear una gran orquesta a la que llamaron Fania All-Stars y tocar en una antigua pista de patinaje, The Cheetah Nighthclub – se proyectó la salsa desde las calles subalternas neoyorquinas de El Barrio y en el South Bronx, la llamada “Caldera del Diablo”, y en ella se combinó la dura energía del ritmo boogaloo con los ritmos más antiguos de las bandas afrocubanas, principalmente las del son montuno.

A diferencia de los ritmos caribeños anteriores a la salsa, que se venían comercializando y algunos incluso gestando en Nueva York, como el caso del propio boogaloo que se gestó en las calles neoyorquinas alrededor del año 1963, la salsa logró conectarse profundamente con el sujeto latinoamericano marginado debido a que tanto en sus letras – cuantiosas en su gran mayoría de un lenguaje crudo, impulsivo, machista, fuerte y callejero - como en su música representó la verdadera violencia y las pulsiones cotidianas de los barrios neoyorquinos y latinoamericanos.

La música encontró así en el amplio margen de la cultura –siguiendo a Héctor López– una vía de desarrollo en la tendencia postmoderna de búsqueda y rescate de las tradiciones y de la cotidianidad. En este sentido, el nacimiento de la salsa significó una auténtica revolución musical y literaria. Ésta le va a hablar al latino desde su cotidianidad, desde la esquina, desde la calle y el barrio, y estos verán reflejados en ella su pensamiento y su cosmovisión.

Pobreza en el entorno, rasgo muy característico en el nacimiento de unos cuantos grandes de la música popular. Pronto, por no decir inmediatamente, la salsa pasará a formar

parte de ese cuerpo musical popular latino – como lo fueron el son, el tango, la ranchera, el merengue, el bolero, entre otros - que lograría expresar y reflejar la sentimentalidad de las minorías. La salsa vendría a simbolizar la infiltración del sujeto marginado y periférico convirtiéndolo en sujeto del espectáculo.¹²¹

A mediados de los 70's la Fania All-Star junto a Celia Cruz se encontrarían en la cúspide de la música latina. Habrían recorrido la mayor parte de Europa y, en palabras de Jerry Massuci, habrían realizado para la fecha “*más negocios en Latinoamérica que los Rolling Stone*”¹²². Se estaba produciendo el llamado Siglo de Oro de la Salsa. No obstante, el éxito más grande de la disquera no había llegado aún. El mismo estaba de la mano de un joven cantautor panameño formado prácticamente dentro del boom de la salsa. Para el año 1974, el cantautor panameño, Rubén Blades, cuelga en Panamá su título de abogado y se dirige a Nueva York a trabajar en las corresponsales de la disquera Fania. En 1977 graba junto a Willie Colón un disco al cual titularon “*Metiendo Mano*”¹²³ que revolucionaría los esquemas de la salsa y que lograría un reconocimiento masivo del público.

Las letras de Rubén abarcarían los mismos temas de la salsa, pero desde un enfoque distinto, pues se va a oponer al carácter antiintelectual del género, cultivando su estilo a partir de la sencillez y del humor del discurso de la cotidianidad. Fue más allá de los mensajes intrascendentes que se amoldaban sólo para acompañar el baile. Opina Willie Colón sobre Blades: “*Rubén tenía talento para poner juntas las palabras, para moldear las palabras de tal*

¹²¹ Enrique Plata Ramírez. *Al acecho de la postmodernidad. Op. Cit.*, p. 97.

¹²² Carlos Alberto Gulfo Berrocal. “*Historia de la Salsa - Documental por Latin Music Usa - Salsa Premium.*” Documental en línea. Youtube, 12 de agosto de 2013. Internet. 10 de enero de 2014.

¹²³ Rubén Blades y Willie Colón. *Metiendo Mano*. Fania Records. 1977. CD.

manera que era capaz de pintar un cuadro donde podías escuchar, oler y ver todas las cosas en las letras”¹²⁴.

Rubén Blades sería llamado “el poeta de la salsa”. Sus canciones demuestran sus indiscutibles cualidades de narrador y de cronista. Al estilo de Rubén lo llamarían “salsa intelectual” Lo personifican como un *flaneur* contemporáneo, como un antropólogo casero y cotidiano. Un escritor urbano.

Comenta Deborah Parsons:

*El escritor urbano no es sólo una figura al interior de la ciudad; él/ella es también el productor de la ciudad, aquel que está relacionado pero que es distinto a la ciudad de asfalto, ladrillo y piedra, aquel que resulta de la interconexión entre cuerpo, mente y espacio, aquel que revela la interacción de la identidad de ser/ciudad.*¹²⁵

Escribir y habitar una ciudad o, en el caso de Blades, un barrio – parafraseando a Gilberto Jezreel¹²⁶ – es una experiencia de alteridad. En el lenguaje de la urbe sus habitantes pueden aprender a reconocerse y concebirse como otros. Imaginar al otro es una forma de reducir su lejanía.

A través de Blades la literatura encontró en la salsa una forma emergente de mostrarse más potente y efectiva; aprovechando y apropiando todo el amplio radio de comunicación que la música ha tenido en nuestra cultura.

A nuestro parecer, el cantautor panameño resalta como uno de los pocos compositores de salsa que, pese a la coacción del sello discográfico, intentaría dentro de lo posible escapar a ese proceso al que Theodor Adorno llamó *estandarización* musical, esto es, “*la expansión*

¹²⁴ Carlos Alberto Gulfo Berrocal, *Op. Cit.*

¹²⁵ Marcy Schwartz. *Inveniones urbanas: ficción y ciudad latinoamericana*. Buenos Aires, Corregidor, 2010. p. 47

¹²⁶ Gustavo Jezreel Salazar. *Ciudad como texto*. San Nicolás de los Garza (México), Senderos, 2006.

cuantitativa y empobrecimiento cualitativo de la producción de sonoridades para el consumo popular.”¹²⁷.

Para el año 1980, sale al mercado *Maestra Vida*, álbum conceptual producido por Willie Colón y cuyo concepto, letra y música fueron trazadas e ideadas por Rubén Blades. El cantautor dice en una entrevista: “*Maestra vida es probablemente lo más anticomercial que se haya hecho jamás en el mundo de la salsa*”¹²⁸. Una ópera Caribe, una novela de salsa a partir de la cual se iniciaría un proyecto al que Rubén llamó FOCILA – Folclore de ciudad latinoamericana - en el que prevalece la intención de involucrar la música caribeña junto a los artificios narrativos de un “poeta urbano” comprometidos plenamente con una labor social latinoamericana.

Maestra Vida está compuesta en dos partes. La primera y la segunda parte del álbum están conformados por un total de dieciséis canciones (nueve canciones la primera, y siete canciones la segunda) que corresponden a los siguientes títulos y respetando el siguiente orden:

Parte I:

1. “Prólogo”
2. “Manuela”
3. “Carmelo (Parte 1)”
4. “Como Tú”
5. “Carmelo (Parte 2)”
6. “Yo Soy Una Mujer”
7. “La Fiesta”
8. “El Nacimiento de Ramiro”
9. “Déjenme Reír (Para No Llorar)”

Parte II:

1. “Epílogo”
2. “Manuela, Después...”
3. “Carmelo, Después...”
4. “El Velorio”
5. “El Entierro”
6. “Maestra vida”
7. “Hay que vivir”

¹²⁷ Ángel Quintero Rivero. *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical*. México, Siglo XXI Editores, 2005. p. 58.

¹²⁸ Edgar Borges. *Vínculos. Apuntes con Rubén Blades*. Pamplona, Leer-e, 2013. p. 12. (Libro digital). Disponible también en: books.google.co.ve/books?isbn=8415983875

Rubén Blades, siguiendo las tendencias postmodernas de un gran número de escritores caribeños de fin de siglo XX, va a reconstruir, a través de sus discursos, en *Maestra Vida*, el melodrama pasional, las orgías festivas, las elocuencias y las pulsiones de una sociedad que sobrevive el día a día arrinconada y marginalizada en la periferia y en la subalternidad; reconociendo a partir de acá lo periférico, lo popular e instaurando así “*un metalenguaje finisecular de la cotidianidad caribeña*”¹²⁹.

MAESTRA VIDA: PARTE I

EL CARIBE: UN CALEIDOSCOPIO PLURICULTURAL

Hoy día nuestros pueblos latinoamericanos se integran y se revalorizan a partir de aquellas distintas culturas que en su seno acogió. Seno en el que los mundos chocaron, se enfrentaron y se entrelazaron.

Se trata de un proceso al cual Fernando Ortiz denominó *transculturación*, en el que determinada cultura se funde en otra sin por ello anularse ninguna; distante de esto, se va generando, enriqueciendo y conformando, desde sus repercusiones sociales, una cultura nueva. En palabras del autor: “*en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos.*”¹³⁰

Entender este proceso es clave para comprender y reflexionar sobre la identidad del ser latinoamericano y, bajo este contexto, el mestizaje no se dio sólo en el ámbito biológico, en el que se encontraron, de manera general, el blanco, el indio y el negro; sino que también hubo

¹²⁹ Enrique Plata Ramírez. *El Caribe contado y cantado. Op. Cit.*, p. 406.

¹³⁰ Fernando Ortiz. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1983. p. 86.

un encuentro y un enriquecimiento en el ámbito social, en lo económico, en lo político, en lo humano, en lo religioso, en lo culinario, en lo musical, en fin, en todas esas prácticas que componen, grosso modo, la Cultura. Diríamos entonces que en la misma medida que en América ocurrió el mestizaje biológico entre el blanco, el indio y el negro, se fue generando también el mestizaje de la cultura del colonizador, del aborigen y del africano esclavo.

El resultado de estos múltiples encuentros interculturales que sobrellevan distintos fenómenos como el “mestizaje”, el “sincretismo” o la “criollización”, entre otros, y que – como venimos diciendo - conforman lo que Fernando Ortiz llamó transculturación; es lo que Néstor García Canclini, antropólogo y crítico cultural argentino, llama “*culturas híbridas*”¹³¹ y también es lo que nosotros - secundando a Enrique Plata Ramírez - llamamos “*pluriculturalidad*”. Lo pluricultural, dice el estudioso venezolano:

*Abarca más ampliamente las distintas connotaciones que han servido para identificar diversos procesos, por ejemplo, el mestizaje biológico, el sincretismo religioso, la fusión musical y la hibridez cultural. En consecuencia, pluricultural es todo aquello que resulta de los múltiples contactos suscitados entre distintas culturas.*¹³²

Dentro de este panorama cultural, lo llamado caribeño sobrepasa lo geográfico, y su música se ubica como uno de los elementos *identificatorios* más importantes de la unidad del ser latinoamericano. En este sentido, los ritmos caribeños – la salsa, el calipso, la rumba, el merengue, el chachachá, el bolero, el mambo, el reggae, la guaracha, la pachanga, la bachata, la plena, el vallenato, entre otros – son soportes rígidos y fundamentales de lo que se conoce universalmente como ritmos latinos; y, dentro de estos, puede decirse, sin temor a

¹³¹ Néstor García Canclini. “Entrar y salir de la hibridación”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 50. Lima. Junio, 1999. pp. 53-57.

Disponible también en: <http://www.jstor.org/stable/i407402>.

Consultada el: 25 de diciembre 2013.

¹³² Enrique Plata Ramírez. *El Caribe contado y cantado. Op. Cit.*, p. 67.

equivocarse, que en la salsa, como en ningún otro género musical popular latinoamericano, se celebra ese encuentro intercultural del cual hemos venido hablando.

A través del discurso de la salsa se revaloriza lo local y, en los espacios de la cultura, su génesis se concibió a partir de la integración de distintas expresiones musicales latinoamericanas bajo un común denominador geográfico e idiomático.

Maestra Vida es un caleidoscopio, una simbiosis. La integración musical, el sincretismo religioso, el mestizaje racial, la hibridez y la criollización que no dejan nunca de actualizarse en las prácticas del día a día, en la cotidianidad del Caribe. Así pues, éste se representa con gran majestuosidad musical tanto en el “Prólogo” inicial de la primera parte, como en el “Epílogo” inicial de la segunda parte del álbum. En ambos, el Caribe resignifica la unión de lo diverso, el entrecruzamiento entre lo culto y lo popular.

Maestra Vida comienza con una introducción musical, una suerte de *obertura* de corte clásico que plantea un recorrido por todo el juego de notas y melodías musicales que conforman el álbum. La complejidad y la pluriculturalidad propia del Caribe y de toda América Latina se ven reflejados de entrada en este choque de géneros musicales. Latinoamérica: esa fuente de agua turbia alterada, a través de la historia, por registros tan diversos como inestables. “*Mixtura de milenarios pueblos que forjaron distintas sociedades por diversos puertos del mundo*”¹³³. Bolero, salsa, tango, bossa-nova, guaguancó. A la introducción sagrada de corte clásico se va uniendo y marcando patrón rítmico el agudo timbre de una clave de Son en 2/3, así como también ese esqueleto de instrumentos de percusión “profana” descendientes de los tambores batá de la cultura yoruba-africana.

¹³³ *Ibid.*, p.57.

Paulatinamente a la introducción musical se le entrelaza, a través de un primer narrador omnisciente-extradiegético, la introducción de una narración literaria. Estableciendo, de esta manera, esa doble codificación semántica - una musical y otra verbal - que naturalmente conforma la composición de este género tan complejo que vendría a ser *la canción*.

*Una tarde de abril 1975, Quique Quiñones repleto de recuerdos bebía en una de las mesas del bar. Era hijo de Vavá, compadre eterno del legendario sastre Carmelo DaSilva. Hoy, las cervezas y los rones de siempre los comparte Quique con su hijo Calitolito y con Rafael DaSilva, nieto de aquella arrolladora Manuela. La historia es idéntica a todas las historias de este barrio, quizás sea la misma. Por eso, como siempre, la música no es más que un pretexto.*¹³⁴

Una primera intención por parte de Rubén Blades como compositor, se pone de manifiesto: la de querer exaltar, para fines objetivos de este álbum, sobre la forma de expresión musical, el carácter literario. Repetimos: “*Por eso, como siempre, la música no es más que un pretexto*” (Vol. 1).

En primera instancia también, se ubica el relato dentro de un espacio –el bar y el barrio – y de un tiempo determinado “*Una tarde de abril de 1975*” (Vol. 1) construidos a partir de una *imagen* literaria.

La imagen como recurso ficcional es muy importante para abordar a nivel analítico la construcción o la reconstrucción, por medio de la audacia y la ingeniosidad del autor, del espacio y del tiempo de la obra. Las imágenes poéticas ubican al sujeto en su *imaginario social*, y a través de ella se puede percibir su “realidad”.

Siguiendo a Plata Ramírez, cuando hacemos referencia a un imaginario social o popular, nos remitimos a un universo cambiante y a un conjunto de representaciones y articulaciones que “*dan cuenta de una sociedad en cuyos ámbitos se trasvasan experiencias,*

¹³⁴ Rubén Blades y Willie Colón. *Maestra Vida*. “Prólogo”. *Op. Cit.* (En adelante citaremos el presente Cd de *Maestra vida* señalando el volumen correspondiente).

sensibilidades, fantasmas, mitos, costumbres, creencias, conocimientos, sexo, muerte, vida, inmortalidad, música, etc. Tachando la difusa línea entre lo real y lo irreal".¹³⁵.

En *Maestra Vida* bien se podría identificar al barrio como un personaje, como un cuerpo social a veces nostálgico, a veces festivo, a veces doloroso - acaso el más importante - que iremos mencionando y deconstruyendo constantemente a lo largo de este trabajo. El barrio es un emblema de la narrativa postmoderna finisecular y, en Latinoamérica, constituye un espacio pluricultural, caótico, festivo y conflictivo. A partir de él se irán conformando diversas identidades y tribus urbanas.

No se menciona en la introducción narrativa de “El prólogo” de la primera parte ni en “El epílogo” de la segunda ni a lo largo de toda la obra en general, una ubicación concreta del barrio acá ficcionalizado. De tal manera que éste instauraría un espacio sin fronteras políticas, sin nacionalidades. Un espacio híbrido y reterritorializado en donde se entrecruzarán distintas culturas subalternas caribeñas y promulgarán, a través de su música y de su cotidianidad, su carácter universal, su unidad cultural latinoamericana.

El bar es en el barrio un lugar de interacción social, un lugar inequívoco de encuentros y conversaciones, de confidencias de historias y conflictos personales. En la introducción narrativa de *Maestra Vida*, se nos presenta a tres personajes distintos bebiendo en una de las mesas de un bar. Estos personajes pronto, inevitablemente, empezarán a conversar y a relatar micro-historias y vivencias personales, ya que – siguiendo a Nieves Febrer Fernández¹³⁶ - beberse unas cervezas o unas botellas de ron, fumar y charlar, son una de las prácticas - relacionadas con la “comensalía” - más cotidianas del ser contemporáneo. En este sentido, el imaginario social o popular del barrio se va a reconfigura a partir de su propia trivialidad, su

¹³⁵ Enrique Plata Ramírez. *El Caribe contado y cantado. Op. Cit.*, p. 423.

¹³⁶ Nieves Febrer Fernández, *Op. Cit.*, p. 75.

banalidad y su cotidianidad y se va a metaforizar a partir de su pluriculturalidad, de las sensibilidades caribeñas y de sus ámbitos festivos, lúdicos, amorosos y políticos.

QUIQUE QUIÑONES

Quique Quiñones, cargado de recuerdos, bebía en una de las mesas del bar. Era hijo de Vavá, compadre eterno del legendario sastre Carmelo DaSilva. (Vol. 1)

Quique Quiñones cumple en *Maestra Vida* con el papel de un narrador testigo-intradiegético pues, a la vez que realiza todas las labores habituales de un narrador, se desempeña también en el papel de un personaje. De tal manera, *Maestra Vida* se va a edificar en los cimientos de sus recuerdos, los cuales florecerán como pequeños relatos que fijarán a los personajes en determinadas circunstancias y que, en su tejido - siguiendo una línea narrativa y respetando la secuencia de los sucesos en el tiempo - conformarán esta ópera-salsa, esta novela musicalizada.

Son lugares, son canciones, son bonches, son objetos, son tristezas, son momentos marcados por el drama familiar que Quique Quiñones, por medio del uso profesional de las elipsis narrativas, se va a encargar de recuperar fragmento a fragmento, pues la reconstrucción de la memoria es, a fin de cuentas, obligatoriamente fragmentaria. En palabras de Walter Ong: *“Nunca lograremos olvidar lo bastante nuestro presente conocido para reconstruir cualquier pasado”*¹³⁷

Lo que va recuperando y reconstruyendo la memoria de Quique deviene en imágenes simbólicas que en movimiento reflejan paulatinamente la “realidad” cotidiana del barrio. De este modo, la imagen mnemotécnica, como recurso literario, reconstruye y refleja la “realidad” desde los discursos narrativos. Siguiendo a Plata Ramírez: *“Las imágenes permiten al*

¹³⁷ Walter Ong, *Op. Cit.*, p. 24.

individuo rescatar su vida, su pasado; así mismo recrear y proyectar su cotidianidad; representar sus climas psicológicos, sus ambientes sociales, culturales, políticos, etc.”¹³⁸

El discurso de Quique conforma y proyecta una antropología del imaginario para reconocer allí sus saberes, sus creencias y sus perversiones. En dichos discursos – veremos - se va a resignificar y a reafirmar el Caribe como espacio subalterno y popular y como poseedor de una cultura mestiza, híbrida y pluricultural.

En el bar, Quiñones se va a dirigir directamente a Rafael DaSilva, hijo de Ramiro DaSilva, y le va a relatar micro-historias basadas principalmente en Carmelo DaSilva, padre de Ramiro y, por ende, abuelo de Rafael DaSilva. En este sentido, se establecerá en *Maestra Vida* una especie de diálogo intergeneracional en donde Rafael va a descubrir datos esenciales ocultos para él hasta ese momento sobre su familia y su identidad.

Si pensamos que el barrio y las situaciones que acontecen diariamente en su tormentoso azar, van a ser - como se insinúa en el “Prólogo” de la primera parte y se reafirma en el “Epílogo” de la segunda - siempre las mismas; entonces, esta especie de diálogo intergeneracional podría interpretarse como un espacio representativo de esas reafirmaciones que a través de los años se van perpetuando en el *saber* popular y que – como explicábamos en el aparte dedicado a la estética cotidiana – junto al *deber* van a configurar grosso modo los códigos de la cotidianidad en el barrio.

“*El teorema* Uno sabe lo que puede recordar *también se ajusta a una cultura oral*”¹³⁹, dice Walter Ong. Al respecto, varias de las *Psicodinámicas de la oralidad* propuestas por el autor – propuestas que mencionamos en el capítulo correspondiente al tema de la Oralidad - se van a presentar a lo largo del álbum y nosotros trataremos, dentro de lo posible, de remarcarlas

¹³⁸ Enrique Plata Ramírez. *El Caribe contado y cantado. Op. Cit.*, p. 411.

¹³⁹ Walter Ong, *Op. Cit.*, p. 40.

a medida que vayamos avanzando. En el caso de Quique, por ejemplo, se puede percibir la economía del lenguaje en el habla, lo cual corresponde al principio acumulativo del estilo oral. Específicamente, “*acumulativas antes que subordinadas*”¹⁴⁰, debido a que sus expresiones, se aplican en un presente determinado y se encuentran rodeadas de un contexto existencial pleno que las hace situacionales y que le ayuda a determinar su significado. Esto es: no se hace necesario el uso de gran cantidad de conectores y se concurre más a la pragmática que a la sintaxis. Quique, Calitolito y Rafael se encuentran bebiendo en la mesa de un bar y, en la medida en que va avanzando el álbum, pasarán de las cervezas a una y otra y otra botellas de ron. Cada vez se encuentran más borrachos, por lo cual, cada vez se les hace más difícil concurrir a la sintaxis y se hace más perceptible este principio acumulativo.

También, dentro de las *Psicodinámicas de la oralidad*, según Walter Ong, los elementos del pensamiento y del habla van a devenir en “*acumulativos antes que analíticos*”¹⁴¹, pues se va a recurrir a una recargada repetición de términos, locuciones, epítetos y otros bagajes formularios. Es decir, especialmente en el discurso formal, se va a preferir *no al soldado, sino al valiente soldado; no a la princesa, sino a la hermosa princesa*”¹⁴² no a Quique Quiñones sino al “*auténtico Quique Quiñones*” (Vol. 1).

Párrafos más abajo entraremos en detalle respecto al hecho de cómo los recuerdos de Quique se van volviendo canciones, y las canciones están compuestas de versos rimados. La rima es un recurso mnemotécnico de la oralidad.

En el prólogo realizado por José Carlos Mariátegui, escritor y periodista peruano, para la edición de la Biblioteca Ayacucho de un libro titulado *Pensamiento y librepensamiento* de

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 44.

¹⁴² *Ibid.*

Manuel González Prada; aquel enaltece a González Prada por no desestimar nunca a las masas y, por el contrario, prevenir a los literatos contra la futilidad y la esterilidad de la literatura elitista:

Platón (les recordó – Manuel González Prada - en la conferencia del Ateneo) decía que en materia de lenguaje, el pueblo era un excelente maestro. Los idiomas se vigorizan y retiemplan en la fuente popular, más que en las reglas muertas de los gramáticos y en las exhumaciones prehistóricas de los eruditos. De las canciones, dichos y refranes del vulgo brotan las palabras originales, las frases gráficas, las construcciones atrevidas.”¹⁴³

El lenguaje utilizado en *Maestra vida* es de un estilo cotidiano y directo y representa el habla popular y coloquial del español predominante en la mayor parte de la zona del Caribe latinoamericano. Podríamos también asumirlo como un lenguaje carnalesco, patrimonio cultural del pueblo; el cual, en palabras de Mijaíl Bajtin, se caracteriza, entre otras cosas, por sus “*gracioso variaciones morfológicas, sus degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos.*”¹⁴⁴. Es ese mismo lenguaje de los bares, de la plazas públicas, de las calles y de las esquinas, con todas las vacilaciones y repeticiones del habla cotidiana y el uso generalizado del doble-sentido para conseguir efectos cómicos: “*Usté lo que silve es pa’ cojé tomate*” (Vol. 1) le dice uno a otro de los integrantes de la tribu afectual de Carmelo mientras le lanzan besitos y piropean a Manuela Peré “*la mejor hembra que ha habio’ en este barrio*” (Vol. 1). Ante la academia, estas variantes figuran estigmáticamente como sociolectos bajos¹⁴⁵. Es también un lenguaje violento, reaccionario y contestatario, - fiel representante del barrio y sus ambivalencias - pues la violencia al interiorizarse se refleja en más de un ámbito y

¹⁴³ Manuel González Prada. *Pensamiento y librepensamiento*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2004.

¹⁴⁴ Mijaíl Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza Editorial, 2003. p. 13.

¹⁴⁵ Dice Marlen Domínguez Hernández: “*existe una valoración de estas variantes que naturalmente han sido estigmatizadas por los centro irradiadores de las normas prescriptivas del español*”. Para una mejor comprensión del tema recomendamos leer Marlen Domínguez Hernández. *Los problemas del español del Caribe (Hispanico) (Insular) y la identidad*. Cuba, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana. /S. F./

se vuelve parte esencial de lo humano: “Calitolito: *Mira vale, este, pásame ahí, dos cervecitas bien, bien frías.* / Cantinero: *Pues, se van... se van a tener que espera’ un momento, pues que estoy ocopao’, ¿Cuántas manos cree que tengo yo, pues?* / Calitolito: *El retrecherito, ay... te vas a volve’ loco.*”(Vol. 1)

Resaltan tanto las contradicciones como el uso de eufemismos para decorar, disfrazar, manipular o parodiar situaciones. En la primera parte del álbum, por ejemplo, los amigos de Carmelo deciden celebrar una fiesta para apadrinar la milagrosa unión de éste con la prodigiosa Manuela, la fiesta terminó a golpe limpio; no obstante, Quique la recuerda como “*la mejor que este barrio ha visto aquí*” (Vol. 1). Seguidamente, tras presentar otra fiesta por motivo al “Nacimiento de Ramiro”, hijo de Manuela y de Carmelo, exclama el mismo Quique: “*le hicimos ¡la mejor fiesta que se ha hecho en este barrio!*” (Vol. 1).

A lo largo del álbum, Quique Quiñones irá recordando e introduciendo las distintas microhistorias que conforman en su totalidad Maestra Vida. Éste se irá sumergiendo poco a poco en la microhistoria, en sus recuerdos y cautelosamente su voz va a ir desapareciendo en la medida en que la música vaya emergiendo y el recuerdo pasado haciéndose presente activado. La voz principal en cada canción es distinta, a veces Carmelo, a veces Manuela, a veces el mismo Quique - como en el caso de “Manuela, después... (La doña)” - , a veces Quique y Carmelo - como es el caso de “Carmelo, después (El viejo DaSilva)” - , todo dependiendo de la conducción de la recuperación memorística de Quique. En este sentido, a la par de estos pequeños relatos, se irá recuperando y mostrando también toda una tradición de ritmos caribeños.

La multiplicidad de voces y sonidos que acompañan de fondo a cada canción, que se escuchan en el bar junto a Quique y que toman total protagonismo en las canciones tituladas

“Fiesta”, de la primera parte del álbum, y “Velorio”, de la segunda parte, representan al barrio y a la voz colectiva como personaje y dan cuenta tanto de la voz principal como de los otros. A partir de ellas se entremezclarán chismes, gritos, rumores, el choque de las cervezas y los rones de siempre, las copas, la taza de café, los pedacitos de queso como entremés, el hielo, el repique de las campanas de la iglesia, el chillido de las motos, el ladrido de los perros, el eco de las puertas cuando alguien llama, los cigarrillos, los fósforos, entre otros; todo aglomerado como eje de la narración de la cotidianidad de sus habitantes que terminan por vigorizar al barrio al ritmo del agudo timbre de la clave, columna vertebral de todos los ritmos caribeños.

MANUELA: “LA VENUS DEL BARRIO”

“¡Manuela, qué mujer aquella! / De grandes ojos y cabellos negros largos, / y figura de guitarra / ¡Qué hay que admirar! / ¡Manuela, ay, que hembra tan bella! / De risa coqueta, y de cintura pequeñita / y de piernas, ¡criminal! / ¡Qué estampa sensual!”(Vol. 1).

En la mitología, Venus fue una deidad femenina, diosa romana equivalente con la diosa griega afrodita y con la etrusca Turán, asociadas al amor y a la belleza. La misma era la más bella e irresistible de todas las diosas, razón por la cual, al pasar del tiempo, muchos artistas se han apoyado en su prototípica figura. Poseía gran magnetismo, sensualidad, sexualidad y gran atracción erótica.

Manuela, se dice, era la Venus del Barrio, el arquetipo de la mujer ideal y la representación de toda belleza. La mujer más hermosa del barrio. Belleza exótica. El desvelar y el anhelo de todos los hombres y la envidia de todas las mujeres del barrio. “*Y cada hombre que la encuentra, admirado se lamenta ¡Qué no diera por el amor de la Manuela!*” (Vol. 1).

Para de alguna manera acercarnos un poco más a la determinación del lugar que ocupa la mujer en ese imaginario tan complejo que se configuró por medio del *supersincretismo*

caribeño, nos vienen a la mente varios pasajes de la introducción a *La isla que se repite* del ensayista y novelista cubano Antonio Benítez Rojo. Dice el autor: sería un error pensar que el ritmo caribeño sólo se conecta con la percusión. En realidad se trata de “*un meta-ritmo al cual se puede llegar por cualquier sistema de signos, llámese éste música, lenguaje, arte, texto, danza, etc.*”¹⁴⁶. El ritmo - sintetizando la idea del autor - en los códigos del Caribe, precede a la música, incluso a la misma percusión.

Manuela, al pasar, es fiesta, es carnaval. Vive el instante, pues la juventud grita en su piel y no tiene penas ni horario ni deberes. Con ella, se instauran las metáforas de la idealización amorosa y del deseo. En la canción titulada “Manuela” contemplamos la erotización de la mujer mulata en el Caribe y la preponderancia del culto a lo visual. La misma pondrá en escena la imagen erótica del cuerpo femenino y hará prevalecer, antes que la subjetividad de la mujer, el deseo sexual masculino.

“*Tiene, tiene un caminao’ bien rico e’ medio lao’, con un guille de pantera.*” (Vol. 1). Manuela, tras el mágico despliegue y la improvisación de sus movimientos corporales en su acto cotidiano de caminar; con sus trances teatrales: sus muecas, sus miradas, sus gestos, sus sonrisas; es baile, es danza, es ese ritmo que - en palabras de Antonio Benítez Rojo – se traduce en “*latido del caos insular*”¹⁴⁷. De esta manera, ante el caos, ante el entre-lugar que se planta en medio de la cruzada de un apocalipsis y un anti-apocalipsis insular, se encuentran día a día los hombres del barrio cuando, “*como una pantera*”, pasa Manuela y en cada esquina de aquel barrio va “*dejando pedacitos de ilusión*” (Vol. 1).

¹⁴⁶ Antonio Benítez Rojo. *La isla que se repite: para una reinterpretación de la cultura caribeña*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.

¹⁴⁷ *Ibid.*

Estos, por cierto, con el propósito de adular, cortejar y enamorar, van a piroppear a Manuela con todas sus posibilidades creativas. Dichos piropos serán cantos que, a fin de cuentas, van a resaltar la cultura de Eros en el Caribe, así como también, en palabras de Dobrila Djukich de Nery, el código “*callejero, improvisado y ocasional*”¹⁴⁸ del habla cotidiana, en donde se manifiesta por excelencia la cultural oral popular: “*¡Qué me dé el papel que le dé la gana, pero que me ponga, pana, a trabaja’ en su novela!*” (Vol. 1).

Los piropos, repetimos, son cantos y, en este sentido, la escena cuando pasa Manuela por la calle, frente a un solar llamado “*de los aburridos*” (Vol. 1), es un acto religioso profano, un contrapunteo de danza y cantos, las formas más naturales de la expresión cultural caribeña.

La danza y el canto son tipos de participación corporal, en donde se privilegia el cuerpo como movimiento, expresión y reivindicación de un universo pluricultural. Asimismo, el cuerpo, el canto y la danza hacen emerger inevitablemente la temática de la sexualidad. En el caso de “*Manuela*”, una sexualidad animalizada: “*Manuela, como una pantera*”, “*Tiene un caminao’ bien rico e’ medio lao’, con un guille de pantera*” “*Yo seré tu domador, bella mujer*” (Vol. 1).

Esta canción, en gran medida, se asemeja a los poemas cubanos de Negritud, en los cuales se asiste a un tipo particular de machismo y se da mejor cuenta - dice Deicy Jiménez – “*sobre la aserción de la voz masculina que sobre la vida de la mujer*”¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Dobrila Djukich de Nery. “*El discurso romántico en la calle: el piropo venezolano*”. En: *Topos & Tropos*. 2. Córdoba, 2004.

Disponible también en: <http://www.toposytropos.com.ar/N2/pdf/piropo.pdf>
Consultado el: 30 de enero de 2014.

¹⁴⁹ Deicy Jiménez. “*Negrismo y feminismo en la poesía de Excilia Saldaña*”. En: *Perífrasis*. 2. Bogotá, 2011. pp. 56-73.

Disponible también en: <http://revistaperifrasis.uniandes.edu.co/images/negrismo.pdf>
Consultado el: 30 de enero de 2014.

CARMELO: “EL GUAPO MAYOR”

“Alalalalala / Carmelo era en el barrio el guapo mayor, / Respetado como cualquier gran doctor. / El hombre con la llave pa’ to’ el callejón, / Amo de la esquina, del barrio y del son.” (Vol. 1).

Carmelo es el “guapo mayor” del álbum *Maestra vida* y se diferencia tajantemente de los otros guapos de la salsa. Al respecto, Alexander Lemus García¹⁵⁰ realizó un estudio titulado “Lo agonístico en la configuración del “guapo” en las canciones de Héctor Lavoe” en donde establece una serie de características del “guapo” latinoamericano bosquejado a través de dicho género musical popular. Su análisis giró en torno a “Juanito Alimaña” canción interpretada por Héctor Lavoe y compuesta por Tite Curet Alonso.

Una de esas diferencias deriva en cómo ejerce Carmelo y de qué depende su posición en la estructura social del barrio pues, al contrario de lo que dice Lemus García respecto a Juanito Alimaña y a otros guapos de la salsa como, por ejemplo, Pedro Navaja, su posición en la estructura dependía de la legitimidad con que actuase en la vida cotidiana: *“Tu abuelo Carmelo, era un tipo, tu papá - Ramiro, que estuvo preso y que abandonó a sus viejos luego de estos haberse forzado para su educación y su bienestar - era muy raro” (Vol. 1).*

Se valora el prestigio del hombre trabajador, del hombre honesto que es capaz de entregarse a una mujer y amarle con sinceridad hasta el día de su muerte. César Miguel Rondón, guionista de *Maestra Vida*, en uno de sus micros sobre la salsa¹⁵¹ comentaba acerca de la gran importancia de Manuela en la historia. Dice: *“Ella es el centro de la historia, aunque su protagonista real sea Carmelo y toda la descendencia masculina. Pero, en el*

¹⁵⁰ Alexander Lemus García. “Lo agonístico en la configuración del “guapo” en las canciones de Héctor Lavoe”. En: *Voz y Escritura*. 16. Mérida. Enero, 2008. (Revista de estudios literarios de la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela)

¹⁵¹ César Miguel Rondón. *Micros de la salsa*, [En línea].

Dirección URL: <http://www.cesarmiguelfrondon.com/micros-de-la-salsa/maestra-vida-i/>
Consultada el: 15 de enero de 2012.

Caribe, en la América Latina, donde todo gira en torno a la mujer, la amada, la madre, pues, el centro tenía que ser Manuela.”¹⁵²

Recalcamos esto porque, además de cierto, en la historia se manifiesta un giro particular que distingue de manera tajante a Carmelo de los otros “guapos mayores” de la salsa. Esto es que él no es el hombre de las varias orgias, poseyente de varias mujeres, o por lo menos no lo es luego de conocer a Manuela. Él es un “guapo mayor” que puede aprender a valorar y a respetar a una mujer, que puede enamorarse y, por lo demás, –esto es muy importante – puede cambiar por ella sus actitudes y su cosmovisión respecto al mundo en general.

Carmelo continúa trabajando en la sastrería “La Esperanza”, y Manuela se dedica a los quehaceres de a casa; está embarazada y contenta pues Carmelo, a pesar de mantener su fama en el barrio, ha ido cambiando sus hábitos callejeros a causa del intenso afecto que ha desarrollado por su concubina y por su deseo de complacerla y no hacer peligrar su unión. (Vol. 1, Carátula)

Carmelo, junto con Manuela, serán los personajes principales de esta ópera-salsa y, a partir de él, se van a definir identidades – su tribu afectual - y se van a precisar algunos de los códigos de comportamiento social en el barrio.

En la canción de “*Carmelo (Parte I)*” canta Carmelo junto a su tribu afectual, su grupo de amigos, estos se van a identificar plenamente con él y seguirán su mismo patrón conductual.

Las tribus urbanas se religan – dice Enrique Plata Ramírez – “*a partir de gustos, intereses, repertorios estéticos, experiencias religiosas, motivos sexuales, gustos musicales o deportivos, etc.*”¹⁵³. De esta manera, Vavá Quiñones, Foncho Linares y Franklyn “Cara e’

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Enrique Plata Ramírez. *Al acecho de la postmodernidad. Op. Cit.*, p. 102.

crimen” González, serán quienes se encargarán de presentar a Carmelo en la canción “*Carmelo (Parte I)*” También, los que piropearán junto a Carmelo, a Manuela en la canción “*Como tú*”; y también los que apadrinarán la unión de ambos el día que Carmelo le declara su amor a Manuela en “*Carmelo (Parte II)*”

Es de suponerse pues que el barrio estaría conformado por diversas identidades y tribus urbanas. Carmelo, insistimos, era el “guapo mayor”, el “jodador de jodedores”. En la cultura oral, el epíteto – dice Lemus García – “*establece una correspondencia entre el sujeto a que se le atribuye – por denominación ajena – y su comportamiento social.*”¹⁵⁴. Del epíteto emana gran fuerza descriptiva de la identidad del sujeto.

Es así como de Franklyn “Cara e’ Crimen” González podría deducirse que, en efecto, tenía cara de criminal, aunque no necesariamente lo fuese; y que Carmelo el “guapo mayor”, el “jodador de jodedores” era, en efecto, el líder del grupo, “*respetado como cualquier gran doctor*” y un ejemplo a seguir en el barrio. “*Lo que lo ubica – dice Lemus García - en una alta escala social dentro de la competencia agonística del barrio*”¹⁵⁵. Pues el barrio es, al fin y al cabo, un lugar de participación y de lucha.

Carmelo, además de trabajar en la sastrería, era músico y, en el barrio, era respetado y – veremos - siempre fue recordado por esto. “*Amo de la esquina, del barrio y del son.*” (Vol. 1). Su comportamiento ideal, su ejemplo a seguir, su posición frente al mundo, su espíritu festivo, su música; Carmelo, en *Maestra Vida*, no sólo es el “guapo mayor”, “*el hombre con la*

¹⁵⁴ Alexander Lemus García, *Op. Cit.*, p. 117.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 120.

llave pa' to' el callejón” (Vol. 1), sino que también – y esto en relación a la narrativa finisecular latinoamericana del siglo XX¹⁵⁶ - es el *ídolo* del barrio.

El ídolo popular, comenta Plata Ramírez, es ese “*sujeto que se desplaza por todo el Caribe llevando su música, alegre o sentimental, reviviendo con ello toda la tragedia amorosa – melodramática - y sensible del ser periférico*”¹⁵⁷. A partir de la imagen del ídolo se revivirán en el barrio, dependiendo de su ritmo musical, las celebraciones festivas o dolorosas.

A través del ídolo, el pueblo fiel reconocerá sus sensibilidades, sus melodramas y sus cotidianidades. Coincidirán con ellos sus creencias, sus temores, sus actitudes, sus realidades y sus verdades. El mismo, dice Plata Ramírez, “*en el barrio cumple una función sacerdotal*”¹⁵⁸ pues, en cierta medida, - y esto en relación al canto como manifestación corporal y al cuerpo como texto a través del cual el afrocaribeño se comunica con sus deidades - el ídolo pone en contacto a los fieles con sus divinidades.

Luego de morir Carmelo, en la canción titulada “El velorio”, los participantes cantarán la canción que siempre andaba cantando el ídolo, pues el pueblo no va a venerar su cadáver tanto como la presencia vital que subsiste a través de su música. Dice Plata Ramírez: “*el ídolo popular no muere, por el contrario, entra en un nuevo espacio y en un nuevo tiempo: el de los*

¹⁵⁶ El ya mencionado investigador y estudioso de la literatura, Enrique Plata Ramírez, en el capítulo quinto llamado “Las metáforas del discurso caribeño” de su tesis doctoral elabora un debate sobre la constitución de la imagen como recurso, como lenguaje descriptivo, en donde el mundo es percibido mediante la palabra. Afirma que “*todo texto es una imagen pues su escritura es una fuente de luz simbólica y metafórica*”. De esta manera cuando empieza a reflexionar sobre la imagen en la narrativa caribeña finisecular, reconoce el uso de tres tipos de imágenes que posibilitan la configuración del imaginario cultural de los sujetos. Estas son: 1- la articulación de la música popular y la narrativa; 2- la del mestizaje, en donde se reconoce la hibridación, la heterogeneidad y la pluriculturalidad; y la 3- Celebración festiva y la reivindicación del *ídolo popular*. Enrique Plata Ramírez. *El Caribe cantado y contado. Op. Cit.*, p. 408.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 408.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 432.

*recuerdos*¹⁵⁹. La historia de Carmelo es recordada y reconstruida por Quique Quiñones años después de su muerte.

LAS FIESTAS Y EL HUMOR DEL BARRIO

Para Bajtin, la *dualidad del mundo* era una realidad vivida desde los inicios de la cultura primitiva. Dualidad que en un principio fue unidad, pero que luego debe su bifurcación al establecimiento de las instituciones de Clases y de Estado. Dice el autor:

*Todos estos ritos y espectáculos organizados de manera cómica, representaban una diferencia notable, una diferencia de principio (...) parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida a la que los hombres de la edad media pertenecían en una proporción mayor o menor y en las que vivían en fechas determinadas*¹⁶⁰.

Este segundo mundo, ajeno a todo tipo de restricción moral, se evidencia en las fiestas, en los bonches, en los carnavales, en los bembés, a través de los cuales se propicia la universalidad, la libertad, la igualdad y la abundancia, es decir, mientras dura se intenta suprimir - y de hecho se suprime - toda distinción de clases sociales.

En dicho mundo, al cual se refiere Bajtin como un “*mundo al revés*”, se desarrolla un lenguaje motivado entre los individuos en donde se ven reflejados los símbolos y las formas propias del carnaval y transmitida su cosmovisión; y en el cual se elimina toda distinción, toda etiqueta y toda distancia. Este lenguaje, el lenguaje carnalesco, comenta Bajtin:

Se caracteriza principalmente por la lógica de las cosas «al revés» y «contradictorias», de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo («la rueda») del frente y el revés, y por las diversas formas de

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 440.

¹⁶⁰ Mijaíl Bajtin, *Op. Cit.*, p. 11.

*parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos*¹⁶¹.

Este humor tiene como característica principal su elemento reconstructivo y, por ende, positivo. Es un humor festivo y es precisado por Bajtin como un “humor carnavalesco”, en el cual el humorista y los que ríen se incluyen entre los burlados, pues les es necesario también transitar por este proceso de reconstrucción y de renacimiento. La risa carnavalesca es una risa festiva y ambivalente, es decir, “*llena de alborozo y alegría pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez*”¹⁶². La risa carnavalesca es patrimonio del pueblo.

En el Caribe, las fiestas tienden a romper el peso y el aburrimiento de la vida cotidiana y, si se quiere, éstas podrían ser interpretadas como una parodia de la misma pues, como dijimos, en ellas se va a establecer un “*mundo al revés*”. En el barrio, generalmente, lo festivo se va a articular a partir de las marcas simbólicas de lo dionisiaco, - el sexo, el alcohol, las drogas, la música, etc. – instaurando así lo erótico, lo pulsional y lo perverso. Se va a vivir el instante, el momento, sin pensar en el *Gasto* ni en las consecuencias que ineluctablemente traerá el mañana.

En la canción llamada “*Fiesta*”, de la primera parte del álbum, y también en “El Velorio”, de la segunda, se van a escenificar y a musicalizar ambientes en donde no va a haber una voz principal cantando los versos de un relato recuperado y reconstruido por la memoria de Quique Quiñones; contrario a esto, se escuchará una multiplicidad de voces superpuestas sobre el sonido de la música. Es decir, va a hablar el barrio como personaje. Dichas

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁶² *Ibid.*, p. 13.

vocalizaciones se entienden – al igual que las de los personajes en el bar - como una forma concreta de *ficcionalización* de la oralidad.

En “*Fiesta*” se reconstruye la escena de una fiesta, valga la redundancia, acontecida en el barrio, en donde la tribu afectual de Carmelo desea celebrar armoniosamente la unión del ídolo con la Venus. La fiesta empezará a desenvolverse con naturalidad y, entre el alboroto de las distintas voces, va a resaltar mínimamente la silueta y la voz de un personaje que, se supone, es Quique Quiñones y que hace de portero. El mismo será el símbolo de esa difusa línea que existe en el barrio entre lo público y lo privado.

La “*Fiesta*”, repetimos, se desenvuelve con naturalidad, hasta que poco a poco empieza a llegar una cantidad exagerada de gente, de “limpios” – de “arroceros”, decimos en Venezuela - que para colmo no van a poner nada. El carnaval, siguiendo a Bajtin, ignora toda distinción entre actores y espectadores: “*Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo*”¹⁶³. Dice el portero: “*Es que esta vaina ¿qué crees que es la cruz roja o qué es lo que es?*” (Vol. 1). Asimismo, se llevará hasta el tope el mal genio de dicho portero, el cual va a contrastar con el humor, la risa y la festividad descarada de los nuevos participantes. La situación se aglutina y se vuelve incontrolable, un carnaval, – por allí hasta sale un tipo asustado porque le empezó a ladrar y a perseguir un perro - y termina todo a golpe limpio debido, suponemos, a una persona celosa por una mujer que sacaron a bailar.

En la canción titulada “*El velorio*” de la segunda parte de *Maestra Vida*, se manifestarán todas las características de una fiesta: gran cantidad de personas tocando la

¹⁶³ *Ibid.*, p. 9.

puerta y entrando, el café, el ron, los cigarrillos, los entremeses, personas yendo a buscar hielo, la música, entre otras. El dolor en este velorio se caracteriza por ser un dolor festivo. En él se restaurará los espacios de la *novelería* pues va a ocurrir un desplazamiento desde la metáfora del dolor para instaurarse en lo festivo y la muchedumbre se acercará al velorio sólo para hacer parte de un espectáculo: la muerte del ídolo.

De esta manera, el velorio es una fiesta en donde también se va a vivir el presente, el instante, sin pensar en las consecuencias a futuro: Ramiro, luego de pasado “*El velorio*”, llega tarde a “*El entierro*” por haber amanecido borracho.

En las fiestas, el barrio va a actuar como cotidianamente actúa, pero en una situación de parodia en relación con lo que cotidianamente representa su cruda realidad. Luego de vivir la noche, el bembé, el placer, el hedonismo, lo dionisiaco, el goce y – esto es muy importante – el *Gasto*, el pueblo se reincorporará de nuevo a la aplastante realidad del barrio.

El lenguaje familiar a este humor carnavalesco, a este humor callejero es – como afirmábamos más atrás en el aparte dedicado a Quique Quiñones - el de los bares, las calles, las cuadras, las esquinas o las plazas públicas. Un lenguaje carnavalesco, patrimonio cultural del pueblo que, entre las otras características que mencionábamos antes, se caracteriza también por el uso frecuente de groserías y de expresiones y palabras injuriosas. En la canción “*El nacimiento de Ramiro*” también se va a celebrar una fiesta, esta vez en honor, valga la redundancia, al nacimiento de Ramiro, hijo de Carmelo y Manuela. Va a cantar Carmelo y en su cantar se escuchará: “*Y eso sí señor, lo pido en tu nombre: que no me salga marica, que no me salga ladrón.*”. (Vol. 1)

Rubén Blades comentaba respecto a *Maestra vida* en una entrevista realizada en el año 1983:

*Durante su desarrollo se escuchan palabras obscenas que causaron prohibiciones. En Venezuela recogieron el disco pues en una parte decía "marica". En Puerto Rico también hubo revuelo (...) Yo quise explorar dentro de la dinámica y de la realidad de la urbe otro tipo de historias*¹⁶⁴.

Para revelar a cabalidad *la dinámica y la realidad de la urbe* - esto es, su imaginario y su vida cotidiana – es elemental exteriorizar lealmente, dentro de lo posible, las características que atienden tanto al pensamiento como al habla popular. De tal manera que, como dijimos, las groserías también forman parte de ese leguaje que es patrimonio cultural del pueblo. Dice García Meseguer, citado por José Alejandro Martínez Lara:

*El análisis de los insultos, en cualquier cultura, son fecundísimos para conocer los valores sociales convenidos. Un insulto es la negación de una cualidad que se supone debe existir. Por consiguiente, la lectura de su definición ofrece, por transparencia, cuáles son las cualidades o conductas que la sociedad espera del individuo*¹⁶⁵

Reconociendo lo dicho por Meseguer, luego, en la segunda parte de *Maestra Vida*, se revela que Ramiro estuvo preso, razón por la cual la sociedad, es decir, el barrio, lo empezó a señalar inescrupulosamente. Le dice Quique a Rafael, nieto de Carmelo: “*mucha gente no sabía porque tu papá no estaba por el barrio ya, yo si sabía, tu papá estaba preso, sabe...y a Carmelo le daba mucha pena y eso y... y por eso no, y por eso no, no salía casi ya nunca del apartamento*”(Vol. 1).

Luego de pasada la fiesta de la canción titulada “*Fiesta*” y la fiesta del “*Nacimiento de Ramiro*” - esto para corroborar lo que decíamos párrafos más atrás sobre la noción de *gasto* y

¹⁶⁴ Edgar Borges, *Op. Cit.*, p. 12.

¹⁶⁵ Véase: José Alejandro Martínez Lara. “*Los insultos y palabras tabúes internacionales juveniles. Un estudio socio pragmático funcional*”. En: *Boletín de lingüística*. 31. Caracas. Enero, 2009. pp. 59-85.

el culto al *presentismo* – antes de comenzar la canción titulada, en relación a la canción anterior, “*Déjenme reír (para no llorar)*” Quique, en aras de cumplir con la labor de transmitirle al joven Rafael, pronto a casarse, parte de ese saber popular del barrio, le comenta:

¿Tan dura ahora?... ante', ante' también, ahora mañana, el pobre siempre está fregao' (Calitolito: Hielo, con hielo y otro vaso...)... mira lo que le pasó a tu mamá y a tu papá...los político' siempre lo mismo...sse! yo pa' mantené' a mis hijo' trabajando como un burro...o sea...en 58 años...me veo bien pa' mi eda', pero trabajando como un animal; si hace 40 ano' cuando tu papá Ramiro nació, tu abuelo Carmelo y tu abuela Manuela, se la vieron bien difíciles, mi hermano, y es que el pobre siempre está fregao'...sse! tanto es así... ah Rafael, que la canción que cantaba Carmelo cuando nació tu papá, tu papá Ramiro la puedo cantar yo mismo, ¡cincuenta años más tarde y vaina! (Vol. 1).

A partir de acá se empieza a esbozar, en primer lugar, la crisis de la esperanza tan característica del pensamiento postmoderno. A saber, Carmelo, como se dice en la canción llamada “*Carmelo, parte I*”, “*trabajaba fuerte en la sastrería llamada “La esperanza” de Mr. García.*” (Vol. 1). Pues bien, a partir de acá, “La esperanza” se desmitifica y resulta una ironía, y “Mr. García”, con su abreviatura en grafía inglesa, un sarcasmo. En segundo lugar, empieza a establecerse una aguda crítica al desgobierno y al teatro político en general.

En medio de la canción titulada “*Déjenme reír (para no llorar)*” se parodia de manera bufonesca al sistema político y a sus presidentes; desde el show electoral, pasando por el coronamiento y el “ejercicio”, y luego, el derrocamiento mediante un golpe de estado militar para instaurar otro sistema político, el cual se infiere que es igual al anterior. Tras coronarse el nuevo presidente, el pueblo emocionado empieza a glorificar y a celebrar junto a él, exclamando: “*¡Viva yo!*” (Vol. 1). No obstante, pasada la función del teatro, se declara que la situación del pobre siempre es la misma.

Dice Víctor Bravo: “*Así lo entendió Bajtín en su estudio de la cultura carnavalesca, al ver la fuerza de la parodia en la voz colectiva que de manera festiva, degrada los valores altos del poder y de la jerarquía*”¹⁶⁶.

Se trata de un proceso de crítica y reflexividad, a partir de una visión festiva y carnavalesca, desde la consciencia colectiva hacia las estructuras jerárquicas. Dicho proceso se funda desde la imitación o la identidad para acto seguido e inmediato ser diferencia. Al imitar también se crea una consciencia sobre lo real. Asevera el investigador venezolano: “*La parodia es imitación para, en el mismo instante, ser transformación. De allí que sea a la vez homenaje y crítica del objeto parodiado.*”¹⁶⁷.

De este modo, vemos como un tema tan alarmante como es la desigualdad y desplazamiento social, son asumidas en la primera parte del álbum a partir de una consciencia cómica, alegre y festiva. En la primera parte se celebrará el amanecer, el nacimiento, la juventud, entre otras; en la segunda, - veremos - el encuentro pulsional entre la vida y la muerte.

MAESTRA VIDA: PARTE II

EL CARIBE: UN CALEIDOSCOPIO DE DIOSSES

La misma tarde de abril 1975. Aquellas cervezas le dieron paso a una botella de ron y luego a una botella más. Quique Quiñones acompañado por su hijo Calitolito sigue borracho de nostalgia. En la mesa también está Rafael Dasilva, hijo de Ramiro y nieto de Carmelo y Manuela. La historia es como una letanía, es la misma de siempre. Por eso, la música tan solo sigue siendo un pretexto. (Vol. 2)

¹⁶⁶ Víctor Bravo. *Figuraciones de poder y la ironía*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1996. p. 117.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 117.

La religión, como conjunto de creencias y dogmas, impone normas morales para la conducta individual y social, así como también impone un conjunto de prácticas rituales que se revalidan y se actualizan en la religiosidad, esto es, en la forma en que los fieles viven, practican y cumplen cotidianamente los preceptos propios de determinada religión. En América Latina, la religiosidad popular va a incidir directamente en el imaginario popular del barrio y en la construcción de identidades culturales, tanto individuales como colectivas.

Para alguien que se plantee como objetivo dar testimonio social sobre una visión del Caribe es de carácter indispensable abarcar el panorama de lo religioso caribeño.

En América Latina la religión no escaparía a ese proceso de transculturación y de *sincretización* que se dio - y se sigue dando - luego del choque intercultural que propiciaría el arribo de Cristóbal Colón. Contrario a esto, puede decirse que la ideología religiosa ha dominado siempre numéricamente sobre las demás expresiones ideológicas. El Caribe es, para decirlo en palabras de Enrique López Oliva¹⁶⁸, un *caleidoscopio de dioses*.

En lo religioso – como en lo musical, en el lenguaje, en lo culinario, entre otros - también existirá una continuidad de África en América. El Caribe será un espacio propicio en donde sigilosamente, ante el peso de la opresión, se van a conjugar las múltiples creencias ancestrales africanas y sus elementos religiosos, con la fe y las prácticas de los cristianos fieles a la iglesia católica.

A partir de este choque de religiones se establecerá, al pasar del tiempo, gran parte de los distintos rasgos manifiestos en la amplitud de la cultura popular. En la música caribeña, por ejemplo, se puede percibir la sacralidad Yoruba entremezclada en los ritmos afrocubanos

¹⁶⁸ Enrique López Oliva. “Aproximaciones a la problemática religiosa caribeña”. En: *El Caribe Contemporáneo*. 11. México. Diciembre, 1985.
Disponible también en: <http://es.scribd.com/doc/30143975/Contexto-Religioso-Del-Caribe>.
Consultado el: 03 de enero de 2014.

que hoy ambientan el día a día de las calles Latinoamericanas y que gozan de gran prestigio popular. Dice Martín Cruz Santo, *“La musicalidad de los tambores batá, considerados los más valiosos en su género, suenan en repique reverentes en todos los cultos de los orishas.”*¹⁶⁹.

La música, la danza y el canto son partes inseparables del ser africano, pues por medio de ellas estos se integran con los suyos, con los demás y con la red existencial. La danza y el canto representan un tipo de participación corporal y, en estas culturas, el cuerpo va a ser una fuente insoslayable de significados. Esto es, en palabras de Andrea Nensthiel Orjuela, *“en estas culturas consideradas erróneamente analfabetas el cuerpo es un texto.”*¹⁷⁰

En la cosmovisión religiosa del africano se va a percibir el mundo como una doble realidad en donde la materia y el espíritu, lo visible y lo invisible, lo humano y lo divino se integrarán en un todo. Todos estos elementos religiosos-profanos se sincretizarían con las distintas prácticas sagradas de la religión católica – los ritos litúrgicos eclesiales - como religión dominante; y en el imaginario popular del ser caribeño se va a generar, a fin de cuentas, una nueva forma cotidiana de percibir la realidad.

Los ritos religiosos forman parte de la realidad cultural del ser latinoamericano. Rezar el rosario a la Virgen María, por ejemplo, es uno de los ritos más frecuentes en el continente.

¹⁶⁹ Martín Cruz Santos. *“La religiosidad popular como elemento de identidad cultural en la América Latina contemporánea”*, [En línea]. Universidad Metropolitana, Caracas. / S.F. /

Dirección URL:

http://www.academia.edu/2610950/La_religiosidad_popular_como_elemento_de_identidad_cultural_en_la_America_Latina_contemporanea

Consultada el: 03 de enero de 2014

¹⁷⁰ Andrea Nensthiel Orjuela. *“Religiosidad, cuerpo y resistencia: aproximación a algunos mecanismos de resistencia negros para sobrevivir en el mundo colonial”*, [En línea]. En: *Fractales*, Bogotá, 2004.

Dirección URL: http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/fractales/acad1.htm

Consultada el: 03 de enero de 2014

“Cosa que yo no, no me olvidaré jama’ no... era cuando...era ve’ a tu abuela no... que a mí me mandaban a compra’ pan, a mi me mandaban a compra’ el pan por la madrugada’ y yo bajaba y veía a tu abuelita, Manuela’ pa’ la iglesia toas’ las madrugada’” (Vol. 2).

En la canción titulada *“Manuela... después (la doña)”* Quique Quiñones recuerda el día de la muerte de Manuela, esa madrugada él iba a comprar pan, como todas las madrugadas, y se quedó parado en una esquina del barrio viendo a Manuela pasar camino a la iglesia, como todas las madrugadas, apretando y rezando el rosario y pidiendo ayuda por su esposo Carmelo y por su hijo Ramiro y por el quebrar de su espinazo ante sus dolorosos días de ancianidad.

En esta canción, el coro montuno - como es natural en música caribeña- va a repetir una frase: *“Ayúdame ña’ María, en estos últimos años”* (Vol. 2), a la que le va a seguir la acostumbrada improvisación por parte de la voz principal. Sin embargo, la particularidad y la ingeniosidad se van manifestar en la manera en cómo se van a realizar esas constante repeticiones, pues no se va a asemejar a las naturalmente alegres del son o de la salsa tanto como a las concisas respuestas repetitivas de una asamblea en el rezo de las plegarias de las letanías de un Santo Rosario.

El coro montuno va a vocalizar exactamente veinte repeticiones de la frase en conmemoración - pensamos - a los veinte misterios de la vida de Jesucristo y de la Virgen María que conforman el rezo del Santo Rosario.

De tal manera, el texto musical – el pretexto, según se indica en el *“Epílogo”* – y el texto literario, van a construir juntos la alegoría de la vejez y de la muerte de la devota, personaje habitual del barrio latinoamericano: la agotadora repetición del rezo diario y la pesada peregrinación entre fantasmas y sombras de la encorvada doña que viste de negro,

Manuela, la devota; que escucha el sonar de unas campanas como si estuviese atendiendo a un llamado lúgubre; caminando hacia la iglesia, hacia su propia muerte, a plena luz del día.

Quique Quiñones parado en una de las esquina del barrio va a verla e inmediatamente va a interpretar y comprender las señales luctuosas “*Madruga’, campana y doña, rosario y cantar de gallo*” (Vol. 2), “*Entre sombras y fantasmas la Manuela va rezando*” (Vol. 2), “*Y tuve un presentimiento, por dentro sentí algo extraño*” (Vol. 2). Así se construye en esta canción lo real maravilloso americano como una actitud habitual del sujeto que habita el barrio caribeño, en donde la materia y el espíritu, lo visible y lo invisible, lo humano y lo divino – como comentábamos pocos párrafos atrás - se va a manifestar como algo común y corriente, como algo cotidiano.

POLÍTICA, RELIGIÓN Y VIOLENCIA

Hasta el decenio de 1930 - parafraseando a Antonio Candido¹⁷¹, ensayista brasileño - dominaba en Latinoamérica la idea de “*país nuevo*”, la cual celebraba a un país aun no formado que, sin embargo, se encaminaba racionalmente hacia grandes posibilidades de progreso a futuro. A partir de esta idea, el pueblo se esperanza en la grandeza aún no realizada y asimismo asume una posición, si se quiere, amena ante la realidad del retraso. No obstante, a mediados de siglo, esta idea de “*país nuevo*” va a devenir en la de “*país subdesarrollado*” la cual, ante la desesperanza y a diferencia de la primera, asumirá el retraso y la pobreza de una manera negativa.

La ideología moderna, en Latinoamérica, no pretendió construir un país, sino una ciudad. Mientras el centro crecía económicamente, las periferias empobrecían cada vez más.

¹⁷¹ Antonio Candido. “*Literatura y Subdesarrollo*”. En: *Lectura crítica de la Literatura Americana*. Tomo I. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996. pp. 40-60.

Los ideales modernos, fracasados en muchos sentidos, fracasaron sobre todo a nivel económico-social. De esta manera, el gran relato del capital y la razón sobrevino en una profunda división de clases y en un malestar social cada vez más acentuado. A través de las fisuras políticas se fueron abriendo paso los contractuales ideales postmodernos.

Maestra Vida, revela las características de una sociedad subdesarrollada subordinada a un modelo económico capitalista. Los grupos poderosos están representados allí tanto por la potestad de las instituciones políticas como por la de la institución religiosa. Los mismos serán divisados ante el cristal de la conciencia irónica.

En la primera parte del álbum, se esbozó la crítica política haciéndose, a través de la parodia, una reconstrucción positiva del objeto. En la segunda parte, se acentuará la sátira, como reconstrucción negativa del objeto, para desmontar la malversación y la deshumanización de dichos grupos.

En la canción titulada “*El entierro*”, Ramiro acude al rito de sepultura católico y enfrenta la muerte de Carmelo con inarmónico arrepentimiento. Es el momento de la separación no admitida donde el dolor se hace agudo e intenso; donde la fe del católico atardece y asimila el ocaso en introspectiva soledad. “*Y el cielo se resbaló sobre el camposanto; / La tarde se confundió con cemento blanco. / No supo por cuánto tiempo estuvo llorando. / No supo por cuánto tiempo estuvo llorando.*” (Vol. 2)

La misericordia, esa capacidad de compadecerse ante las tragedias ajenas, debería ser una virtud de las autoridades católicas. Sin embargo, en la canción, la ironía discursiva desmonta la prédica religiosa de la misericordia y la igualdad. De esta manera, percibimos a un cura y a un enterrador deshumanizado valiéndose de la fe y del castigo divino para cobrar grandes sumas de dinero a los dolientes, a los grupos desamparados – esos a quienes no se les

presentó de buena manera la dimensión comercial urbana del capitalismo - y así extorsionar. Tanto el entierro, como también el velorio y otros servicios religiosos se reflejan en la canción como un vulgar negocio: “*Antes de salir Ramiro del cementerio, / El enterrador y el cura fueron sonriendo. / Dijeron: “Eh, señor, disculpe, disculpe, pero... ¿quién paga este entierro? ¿Quién es el que paga los chavos de la palea’, ésta?” / Dijeron: -“Señor, disculpe ¿quién paga esta vaina? ¿Quién paga este entierro?”*” (Vol. 2). Se denuncia pues la maldad entendiéndose ésta como la ausencia moral, bondad, caridad o afecto natural por su entorno y quienes le rodean.

“*El enterrador y el cura fueron sonriendo*”, esta risa es radicalmente distinta a la risa festiva de la primera parte del álbum. La misma podría entenderse como *la risa del poderoso* surgida de un sentimiento de superioridad. Así es que, a propósito de la risa del poderoso, la risa festiva no daba cabida a dicho sentimiento.

Víctor Bravo en el capítulo “*Alegoría y humor*” de su libro *Figuraciones del poder y la ironía*, nos ofrece un breve planteamiento sobre lo que podría significar esta vertiente de la risa: la misma surge cuando “*el poderoso se ríe del débil*”¹⁷² y, en líneas generales, nace de un sentimiento establecido de propia superioridad. Víctor Bravo explica, parafraseando a Charles Baudelaire, que esta risa es de raíz satánica pues va dirigida a la debilidad o la desgracia de sus semejantes.

De este modo, figura la imagen del barrio obrero que soporta desprotegido e impotente todo el peso del poder y el hecho de cómo enferma y agobia al pobre el cobro del capital incluso hasta después de la muerte. Al empezar la canción “El velorio” un hombre se dirige a

¹⁷² Víctor, Bravo. *Op. Cit.*, p. 132.

Ramiro y le dice: *“Oye, Ramiro, tu sabe’ mí me da pena todo eso, pero a mí Carmelo me debe a mí lo que me debía: veinte pesos”* (Vol. 2). Esto como preámbulo al cobro ya mencionado de los servicios religiosos.

“Déjenme reír (para no llorar)” *“El velorio”* y *“El entierro”* son cantos de indignación que denuncian, en líneas generales, el impacto social y humano de la explotación capitalista. Todo para evidenciar el hecho de cómo el raciocinio moderno abanderado por la idea de *progreso* y de *modernización civil* ha significado una idea sólo a favor de los grupos dominantes.

Justo antes de comenzar la canción final de la primera parte del álbum *“Déjenme reír (para no llorar)”*, Quique le comenta a Rafael: *“Tan dura ahora?... ante’, ante’ también, ahora mañana, el pobre siempre está fregao’... mira lo que le pasó a tu mamá y a tu papá...los político’ siempre lo mismo”* (Vol. 1). Luego, en la canción final de la segunda parte del álbum titulada *“Hay que vivir”*, nos enteramos que Ramiro y su esposa, padres de Rafael, murieron abaleados por efectivos policiales que efectuaban una operación de desahucio. La narración exhibe el grave desenvolvimiento de un tiroteo como un episodio de sistemática violencia política el cual es asumido con resignación y banalidad por los residentes.

A saber, la exclusión y la pobreza generan violencia y cuando, al pasar del tiempo, la violencia se internaliza se vuelve parte de la vida cotidiana y se refleja tanto en el lenguaje - como vimos en el aparte dedicado a Quique Quiñones - como en el pensamiento.

La violencia privatiza los espacios públicos y nos desaloja de las calles en un declarado toque de queda. De este modo, el miedo cotidiano se ve manifestado en una falsa tranquilidad. Así, percibimos cómo la nota final está envuelta de una sátira impregnada con una serie de ironías y sarcasmos, incluyendo el de la última palabra: “la esperanza”. Nota final:

Ramiro DaSilva y su esposa de hecho, Virginia Ocasio, perdieron la vida el día martes 4 de julio de 1973 abaleados por efectivos policiales que efectuaban una operación de desahucio en el caserío denominado “El Progreso”, en terrenos de propiedad del Licenciado Fulano de Tal, senador millonario del partido “Rebúscate como puedas”, actualmente en el Poder. Les sobreviven sus hijos Rafael, Naima, Pablo, el hambre, la miseria y la Esperanza. (Vol. 2)

“MAESTRA VIDA”:

Todos los hechos lo condenaban. Las anécdotas y los recuerdos hablaban mal de él. Con los ojos enterrados en el piso, sufriendo las malas jugadas de su existencia, Ramiro recorrió las calles del barrio; La misma esquina con su mismo olor. Todos los hechos lo condenaban. Sin embargo, nadie hablaba de su soledad; de aquellos años en la cárcel; de las cosas que hizo y dejó de hacer; de su eterna mala suerte. Parado en la esquina, Ramiro respondió las preguntas que jamás le hicieron. Después de todo, su único premio era la vejez; la misma recompensa que recibió su padre Carmelo; la misma recompensa que de seguro recibiría su hijo Rafael. Es una noche de mayo de 1970. Ramiro sigue en la esquina, solo como siempre. (Vol. 2)

Podría decirse que la canción “*Maestra vida*” es una metáfora de la existencia. En ésta se presenta a Ramiro recorriendo las calles del barrio; sumergido en sí mismo y divagando entre preguntas sin respuestas certeras, entre una amplia gama de binarismos contrapuestos que van desde el bien y el mal y que ante la vida misma y ante sus múltiples derivaciones se desintegran y terminan por plantar y enterrar al hombre dentro de la aberrada crisis de la incertidumbre postmoderna.

Ramiro va a asumir en la canción la voz principal y se va a contemplar a sí mismo, lo cual significa que también va a contemplar a los otros. Ramiro, fue siempre acusado, siempre silenciado, marginado por los marginados, no fue el ídolo del barrio, fue todo lo contrario, fue un ser avergonzado de sí mismo y de su fatalismo, siempre contrastado y arropado por la

sombra de Carmelo. Se le señala por haber parado en la cárcel y por abandonar a los viejos Carmelo y a la doña

Así pues, en la *“Maestra vida”* Ramiro se sitúa frente al espejo de la consciencia y *“el espejo de los tiempos”* (Vol. 2); a través de los cuales, la imagen devuelta no lo va a reflejar a él tanto como a todos los demás habitantes del barrio, a los otros, a la alteridad; porque todos son parte de la misma historia, todos son el otro: *“La historia es idéntica a todas las historias de este barrio, quizás sea la misma.”* (Vol. 2). Por eso, en este barrio, los actos defensores de la “moralidad” que señalan y acusan tajantemente a Ramiro devienen en moralina, en falsa moralidad.

Ramiro, parado en una esquina del barrio, situado ante el espejo de su propia consciencia, va a hablar por todos. Quizás por eso, en la canción, se pueden percibir una serie de voces sin origen y sin huellas de enunciación. Son voces que de por sí solas construyen una idea o una imagen de la realidad. Voces que dejan al sujeto de enunciación como un lector. Éstas operan dentro del mundo de lo obvio y por eso deducimos que forman parte del saber popular y del día a día, de la cotidianidad del barrio: *“La muerte es el mensajero que con la última hora viene”* (Vol. 2), *“el tiempo no se detiene ni por amor ni dinero”* (Vol. 2), *“Maestra vida, camará, te da y te quita; te quita y te da”* (Vol. 2).

Maestra Vida, el álbum, como dijimos anteriormente, está dividido en dos partes que conservan la misma línea narrativa, pero que son muy distintas una de otra en cuanto a la percepción y el abordaje de los diversos temas por parte del autor. En la primera parte del álbum, se puede percibir la alegría juvenil, el nacimiento de la vida, la esperanza, el encanto, la galantería, el amor correspondido, lo dionisiaco y el hedonismo de las fiestas; incluso, la asunción de manera festiva y burlona de temas tan devastadores como los son la política, la

desigualdad social y el constante atornillar del poder y del estado hacia la clase obrera. Es la vida cotidiana que, asumida de manera festiva, parece siempre innovadora.

En la segunda parte del álbum, todo lo contrario, se percibe al barrio caribeño, subalterno y marginal demolido por la presión capitalista, el repetitivo cansancio del tráfico y de las migraciones cotidianas – migraciones del trabajo o del consumo¹⁷³ -, la molestia, la fatiga física y mental, el tedio, el hastío, la derrota, el nihilismo, la esperanza vieja y desgastada, la nadería, el vacío, la fatalidad y, sobre todo, las soledades de los viejos ante la generalizada actitud juvenil postmoderna que resquebraja toda presencia de autoridad y de control – a saber, la familia, es un tipo de control social – e instaura la conciencia de un sujeto cada vez más egoísta y preocupado únicamente por sí mismo, por su imagen y por su propio bienestar. La segunda parte es un relato cruel de las soledades caribeñas y de sus catástrofes cotidianas más sigilosas.

El barrio será siempre el mismo “*la misma esquina con su mismo olor*” (Vol. 2) y el sujeto que habita el barrio, sea quien sea - el ídolo, el ladrón, el marica, el palabrero, el chinito, el señalado, la Venus, la devota, la chismosa - a pesar de su chispeante y festiva juventud, estará siempre condenado a una cruda vejez marcada entre otras cosas por la soledad, el fatalismo y la desesperanza. Todo gira en base a un eterno retorno y a partir de esta idea se construye el argumento principal del álbum: “*La historia es como una letanía, es la misma de siempre.*” (Vol. 2). César Miguel Rondón, guionista del álbum, comentó en uno de sus micros de la salsa dedicado a *Maestra Vida*¹⁷⁴:

Las vidas en el Caribe terminan siempre a oscuras, a pesar, de esos comienzos tan luminosos y tan cargados de fiesta. No importaba la época, no importaba la fecha en la que se grabase. El ciclo siempre

¹⁷³ Michel Maffesoli. *Op. Cit.*, p. 29.

¹⁷⁴ César Miguel Rondón. *Micros de la salsa. Op. Cit.*

comienza en alegría, para terminar en tristeza, y volver siempre recurrentemente a la alegría.

Al final de la canción “Maestra vida” se pueden escuchar los gritos de angustia y desespero de Ramiro - siempre desertado por el azar - que aluden a Carmelo, al arrepentimiento por las cosas que hizo o dejó de hacer, a un presente sin voz, sin voto y sin gloria. La muerte de Carmelo significó para Ramiro la alusión a la nostalgia del paraíso perdido.

Conclusiones

A MODO DE CONCLUSIÓN

Las vanguardias postmodernas han intensificado la búsqueda de la revalorización del texto literario dentro de la canción popular. La ambición de los intelectuales se ha concentrado en ampliar los horizontes de recepción y promover la difusión del texto literario. De esta manera - y también por el impacto social que tuvieron los Mass-medias a mediados del siglo XX - se propiciaría la aceptación menos conflictiva de la escritura breve y fragmentaria – como el microrrelato, los poemas en prosa, las crónicas, el ensayo breve, entre otros – así como también se intentaría demostrar la autonomía genérica de la canción sin negar sus vínculos con otros géneros y formas mixtas.

Estos planteamientos coinciden con nuestro propósito inicial en el presente estudio que fue, en primer lugar, revalorizar el papel de la canción popular y desentrañar los pliegues de la oralidad tanto primaria como secundaria propuestas por Walter Ong, para llegar a *Maestra Vida* y evidenciar que efectivamente lo literario se encontraría actuando dentro de otros circuitos de producción y de recepción, desentrañando el arte de lo cotidiano, con una intención, por parte de Rubén Blades como intérprete y autor de la obra, no sólo estética sino, sobre todo, social.

Con respecto a lo literario, algunos estudiosos han coincidido en establecer una especie de pugna entre la oralidad y la escritura. No obstante, es importante recalcar que, para nosotros, no existe un dualismo tal, y en esto consiste la oralidad secundaria a través de la cual se va a ampliar la noción de *literariedad*. La escritura y la oralidad conforman un modelo de vasos comunicantes, un matrimonio. Dice Carlos Pacheco: “*este modelo – de oralidad vs escritura- parece haber sido desbordado por la realidad*”¹⁷⁵.

¹⁷⁵ Carlos Pacheco. “*La comarca oral revisitada: oralidad y literatura a fines del milenio*”. En: *Actual*. 50. Mérida, 2002. pp. 95-114.

Precisamente, una de las tantas iniciativas que distinguió a Rubén Blades de los demás compositores e intérpretes de música popular caribeña fue aprovechar, dentro de lo posible, todo lo que la lengua hablada aportaba como recurso de estilo; y tener la plena consciencia de las grandes posibilidades para la expresión de lo literario que le empezaba a ofrecer la época y los avances tecnológicos, y el amplio radio de influencia que ejercían estos en la sociedad. Ante estas potencialidades de la oralidad, la voces que apuntalaban hacia una cultura puramente escrita se descubrieron limitadas.

La oralidad ha encontrado en la canción popular su más grandioso medio de difusión. El amplio espectro de toda nuestra música caribeña no iría a lograr una *“forma de expresividad sonora propia – siguiendo a Ángel Quintero Rivero – sino hasta la llegada de la reproducción mecánica del arte de los sonidos”*¹⁷⁶, esto es, la proliferación del disco y de la radio, y luego, del cine sonoro, de la televisión, la rocola, la vellonera, entre otros, por donde irían a trasladarse continuamente las *vocificaciones* de la oralidad secundaria.

No olvidemos que es en el quehacer cotidiano del ser caribeño en donde se inserta la música popular. Desde la invención de la radio, la música empezó por cumplir una función de decorado sonoro de la vida cotidiana, para luego – y esto haciendo hincapié en Rubén Blades - hablar desde allí, desde los hogares del barrio oprimido, a partir de su mismo lenguaje y manifestando la voz de una familia marginada partiendo de la idea de que la misma podría ser la voz de cualquier familia de barrio.

Para la ficción moderna y su modo de pensar la literatura, la ciudad representaría un espacio de gran importancia y se convertiría en una condición esencial y necesaria. Asimismo, eso que para el raciocinio moderno significaría la ciudad, el sujeto postmoderno lo

¹⁷⁶ Ángel Quintero Rivero, *Op. Cit.*, p. 14.

resignificaría en la periferia, en el barrio. Éste constituiría para él un territorio sobre el que girarán los debates, los deseos y los miedos cotidianos.

Beatriz Sarlo afirma que: “*la ciudad es el teatro por excelencia del intelectual y tanto los escritores como su público son actores urbanos*”¹⁷⁷. Esto tal vez siguiendo las propuestas - mencionadas en el aparte dedicado a la estética cotidiana - de Erving Goffman. Asimismo, desde esta perspectiva, podríamos imaginar a Manuela llena de juventud preparándose ante el espejo - el tras cámara - de su humilde hogar, para asumir su papel de la Venus del barrio, la más deseada y la más envidiada, arquetipo femenino caribeño; para salir a las calles del barrio y, como acto cotidiano, bailar con su tumbao’ bajo el ritmo y la percusión del sol que siempre alumbra y calienta al ser caribeño y que vas más allá de los instrumentos musicales; y haciendo frente a los piropos, los cantos contrapunteados de los jugadores de dominó del Solar de los Aburridos. Un acto religioso.

De igual manera, podríamos imaginar a la misma Manuela, años más tarde, fragmentada, asumiendo su papel de mujer, de madre, de esposa, de amiga, de devota, entre otros; y atendiendo cotidianamente, todas las madrugadas, al llamado de las campanas de la iglesia para rezar por la protección de sus seres queridos.

Rubén Blades, con una prosa directa y precisa, con esa escritura breve y esa sencillez lacónica que le caracteriza desentraña en *Maestra vida* lo cotidiano, lo intrascendente y la supervivencia de una multitud desplazada hacia la periferia por factores sociales y políticos. Multitud que sobrevive silenciosamente ante la opresión, el desgobierno, el abuso de poder y la privatización que ejerce en su propio terreno la violencia totalitaria. Se evidencia lo no-dicho, la intrahistoria la terrible historia cotidiana del ciudadano común.

¹⁷⁷ Beatriz Sarlo. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Ariel, 1995. p. 7.

También, hemos visto cómo mediante el humor se establece un amplio cuestionamiento a las instituciones ya sea de forma negativa o positiva. El humor, el baile y la música en el Caribe devienen en un mecanismo de escape tanto para los personajes como para el oyente. Es importante resaltar el papel de las fiestas caribeñas como lugar en el cual se concentran todo lo antes mencionado y mucho más. En el Caribe se celebra desde el nacimiento de un niño hasta el velorio del mismo. Las fiestas también resultan una vía de escape, una forma de alejamiento del peso de la realidad cotidiana. Esto, quizás explique sus insólitos revestimientos – en relación al dolor-festivo de los velorios - y sus grandes recurrencias en el barrio.

Rubén Blades cumplió en *Maestra vida* con una labor intelectual, artística y social. En definitiva, hemos visto cómo se enfoca, se reconoce y se revisten las representaciones y las narraciones que contribuyen a proyectar el arte de lo cotidiano como experiencia de campo creativo y dinámico, producto de la imaginación de alguna propuesta histórica y, simultáneamente, productor de proyectos literarios y verbales como, en efecto, lo sería el álbum *Maestra Vida* de Rubén Blades.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

a.- BIBLIOGRAFÍA DIRECTA:

BLADES, Rubén y COLÓN, Willie. *Maestra Vida, Parte I*. Fania Records. 1980. CD.

BLADES, Rubén y COLÓN, Willie. *Maestra Vida, Parte II*. Fania Records. 1980. CD.

b.- BIBLIOGRAFÍA DE APOYO COMPLEMENTARIO

BLADES, Rubén y Colón, Willie. *Metiendo Mano*. Fania Records. 1977. CD.

BORGES. Jorge Luis. *Obras Completas I*. Barcelona, RBA Coleccionables, 2005.

HOMERO. *Iliada*. Barcelona, Planeta, 2000.

HOMERO. *Odisea*. Barcelona, Planeta, 2000.

SALVADOR LAVADO, Joaquín (Quino). *Toda Mafalda*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2001.

c.- BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA

ALZURU, Pedro. *Del ultrahombre al hombre común. Una indagación sobre la noción del sujeto en Gianni Vattimo*. Mérida, Ediciones Solar, 1997.

BAJTIN, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza Editorial, 2003.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Itaca, 2003.

BERGER, Peter y LUCKMANN, Thomas. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu, 2001.

- CANALES, Manuel. “*Sociología de la vida cotidiana*”. En: Manuel Antonio Garretón y Orlando Mella (Comp.). *Dimensiones actuales de la sociología*. Santiago de Chile, Bravo y Allende Editores, 1995.
- CESERANI, Remo. *Introducción a los estudios literarios*. Barcelona: Editorial Crítica Editorial, 2004.
- CULLER, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona, Crítica, 2000.
- EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México, Fondo de Cultura Económica. 1998.
- ECHEVERRÍA, Javier. *Los señores del aire: telépolis y tercer entorno*. Barcelona, Destino, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. México, Siglo Veintiuno, 1968.
- GNISCI, Armando. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica, 2004.
- GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Amorrortu, 1981.
- HAVELOCK, Eric. *La musa aprende a escribir*. Buenos Aires, Paidós, 1996.
- HELLER, Agnes. *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona, Península, 2002.
- KERNAN, Alvin. *La muerte de la literatura*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1996.
- LEFEBVRE, Henri. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- LYOTARD, Jean-François. *La Postmodernidad explicada a los niños*. Barcelona, Gedisa, 1987.
- MAFFESOLI, Michel. *El Nomadismo, vagabundeos iniciativos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

MANDOKI, Katya. *Prosaica uno: Estética cotidiana y juegos de la cultura*. México, Siglo XXI Editores, 2008.

MCLUHAN, Marshall. *La galaxia de Gutenberg. Génesis del "Homo Typographicus"*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.

MCLUHAN, Marshall y POWERS, Bruce. *La aldea global*. Barcelona, Gedisa, 1993.

MEAD, George. *Espíritu, persona y sociedad*. Buenos Aires, Paidós, 1968.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *La prosa del mundo*. Madrid, Taurus Ediciones, 1996.

MORSON, Gary Saul y EMERSON, Carly. *Mikhail Bakhtin, Creation of a Prosaics*. California, Standford University, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos Póstumos*. Madrid, Tecnos, 2007.

----- *La gaya ciencia*. Madrid, Edimat Libros, 1999.

ONG, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

PLATÓN. *La República*. Madrid, Editorial Gredos, 1988.

VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, Gedisa, 1987.

d.- BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

ANTEQUERA, José. *Palabra, Canto y Poesía: Orígenes de la Nueva Canción*

Latinoamericana: Oralidad y Difusión Poética. Caracas, Fondo Editorial IPASME, 2008.

BENÍTEZ ROJO, Antonio. *La isla que se repite: para una reinterpretación de la cultura caribeña*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.

BRAVO, Víctor. *Figuraciones de poder y la ironía*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1996.

- BORGES, Edgar. *Vínculos: Apuntes con Rubén Blades*. Pamplona, Leer-e, 2013.
- CANDIDO, Antonio. "Literatura y Subdesarrollo". En: *Lectura crítica de la Literatura Americana*. Tomo I. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996. pp. 40-60.
- DEWEY, John. *Art as Experience*. New York, Perigee, 1980.
- DOMÍNGUEZ HERNÁNDEZ, Marlen. *Los problemas del español del Caribe (Hispanico) (Insular) y la identidad*. Cuba, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana. / S.F. /
- EISENSTEIN, Elizabeth. "La invención de la imprenta y la difusión del conocimiento científico". En: Javier Ordoñez y Alberto Elena (Comp.) *La ciencia y su público: perspectiva Históricas*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Pensamiento y librepensamiento*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2004.
- GREIL, Marcus. *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona, Anagrama, 1993.
- JEZREEL SALAZAR, Gustavo. *Ciudad como texto*. San Nicolás de los Garza (México), Senderos, 2006.
- LÓPEZ, Héctor. *La música caribeña en la literatura de la posmodernidad*. Mérida. Universidad de Los Andes. CONAC. Asociación de Escritores de Mérida, 1998.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
- PLATA RAMÍREZ, Enrique. *Al Acecho de la Postmodernidad: El Caribe Cuenta y Canta*. Mérida, Asociación de Profesores de la Universidad de los Andes (APULA), 2005.
- QUINTERO RIVERO, Ángel. *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical*. México D.F., Siglo XXI Editores, 2005.

RUIZ DE TRÍAS, Nelly y Otros. *Lenguaje y comunicación I*. Caracas, Publicaciones de la Universidad Nacional Abierta (U.N.A), 1993.

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Ariel, 1995.

En: <http://es.scribd.com/doc/170361083/Sarlo-Beatriz-Borges-Un-Escritor-en-Las-Orillas>

SCHWARTZ, Marcy. *Inventiones urbanas: ficción y ciudad latinoamericana*. Buenos Aires, Corregidor, 2010.

SILES, Guillermo. *El microrrelato hispanoamericano*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2007.

e.- **HEMEROBIBLIOGRAFÍA**

ANDRADE, Gabriel. "La estética en Marshall McLuhan: percepción y tecnología". En: *Enl@ce*. 2. Maracaibo. Mayo, 2005. pp. 11-26.

ANDÚJAR MOLINA, Olvido. "El cine que nunca fue mudo: Intentos de sonorización previos al llamado cine sonoro". En: *Sineris*. 10. Bucaramanga, Abril, 2013.

DJUKICH DE NERY, Dobrila. "El discurso romántico en la calle: el piropo venezolano". En: *Topos & Tropos*. 2. Córdoba, 2004.

FUENTES-RIVERA, Ada. "Barrio, ciudad y performance: cruce de fronteras en el proyecto mural de James De La Vega". En: *Centro Journal*. 14. New York, 2002. pp. 65-97.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. "Entrar y salir de la hibridación". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 50. Lima. Junio, 1999. pp. 53-57.

GONZÁLEZ-CARVAJAL, Luis. "Educar en un mundo postmoderno". En: *Educadores*. 34. Barcelona. Octubre, 1992. pp. 7-27.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. “*El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro*”. En: *Revista Occidente*. 297. Madrid. Febrero, 2006.

JIMÉNEZ, Deicy. “*Negrismo y feminismo en la poesía de Excilia Saldaña*”. En: *Perífrasis*. 2. Bogotá. Enero, 2011. pp. 56-73.

LEMUS GARCÍA, Alexander. “*Lo agonístico en la configuración del “guapo” en las canciones de Héctor Lavoe*”. En: *Voz y Escritura*. 16. Mérida. Enero, 2008. pp. 113-124. (Revista de estudios literarios de la Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela).

LÓPEZ OLIVA, Enrique. “*Aproximaciones a la problemática religiosa caribeña*”. En: *El Caribe Contemporáneo*. 11. México. Diciembre, 1985.

MARCOS MARÍN, Francisco. “*Cultura al margen: inmigración, lengua e identidad*”. En: *Revista Occidente*. 287. Madrid. Abril, 2005. pp. 5-27.

MARTÍN CABELLO, Antonio y HORMIGOS RUIZ, Jaime. “*El Sonido de la cultura postmoderna: Una aproximación desde la sociología*”. En: *Saberes*. 2. Córdoba, 2004.

MARTÍNEZ LARA, José Alejandro. “*Los insultos y palabras tabúes internacionales juveniles. Un estudio socio pragmático funcional*”. En: *Boletín de lingüística*. 31. Caracas. Enero, 2009. pp. 59-85.

PACHECO, Carlos. “*La comarca oral revisitada: oralidad y literatura a fines del milenio*”. En: *Actual*. 50. Mérida, 2002. pp. 95-114.

f.- BIBLIOGRAFÍA REFERENCIAL

ANTEQUERA, José. *Palabra, Canto y Poesía: Orígenes de la Nueva Canción Latinoamericana: Oralidad y Difusión Poética*. Mérida, Universidad de Los Andes, 2005. (Memoria de grado para optar al título de Licenciado en Letras).

FEBRER FERNÁNDEZ, Nieves. *Lo cotidiano: entorno y artificio*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2008. (Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura)

HOBBSAWM, Eric. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires, Crítica, 1999.

MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 2008.

PLATA RAMÍREZ, Enrique. *El Caribe contado y cantado*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004. (Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.^aed.). Disponible también en: <http://lema.rae.es/drae/>.

RONDÓN, César Miguel. *El libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*. Bogotá, Ediciones B, 2004.

ROSEN, Jody. "Researchers Play Tune Recorded Before Edison". En: *New York Times*. New York. 27 de marzo de 2008.

g.- BIBLIOGRAFÍA VIRTUAL O DE HIPERTEXTO (URL)

ANDRADE, Gabriel. "La estética en Marshall McLuhan: percepción y tecnología". 15 de diciembre 2013. En: <http://revistas.luz.edu.ve/index.php/enlace/article/view/3272>

ANDÚJAR MOLINA, Olvido. "El cine que nunca fue mudo: Intentos de sonorización previos al llamado cine sonoro". 20 de diciembre de 2013. En:

http://www.sineris.es/el_cine_que_nunca_fue_mudo.pdf

BORGES, Edgar. *Vínculos: Apuntes con Rubén Blades*. Pamplona, Leer-e, 2013. En:

<http://www.casadellibro.com/ebook-vinculos-apuntes-con-ruben-blades-ebook/9788415983873/2238159>

CRUZ SANTOS, Martín. “*La religiosidad popular como elemento de identidad cultural en la América Latina contemporánea*”, [en línea]. Universidad Metropolitana, Caracas. / S.F. / 03 de enero de 2013. Dirección URL:

http://www.academia.edu/2610950/La_religiosidad_popular_como_elemento_de_identidad_cultural_en_la_America_Latina_contemporanea

DJUKICH DE NERY, Dobrila. “*El discurso romántico en la calle: el piropo venezolano*”. 30 de enero de 2014. En: <http://www.toposytropos.com.ar/N2/pdf/piropo.pdf>

EISENSTEIN, Elizabeth. “*La invención de la imprenta y la difusión del conocimiento científico*”. En: Javier Ordoñez y Alberto Elena (Comp.) *La ciencia y su público: perspectiva Históricas*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990. En:

<http://es.scribd.com/doc/49363155/Eisenstein>

FUENTES-RIVERA, Ada. “*Barrio, ciudad y performance: cruce de fronteras en el proyecto mural de James De La Vega*”. 18 de marzo de 2013. En:

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37711301004>.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. “*Entrar y salir de la hibridación*”. 25 de diciembre 2013. En: <http://www.jstor.org/stable/i407402>.

GONZÁLEZ-CARVAJAL, Luis. “*Educación en un mundo postmoderno*”. 07 de enero de 2014. En: www.seleccionesdeteologia.net/selecciones/llib/vol32/128/128_gonzalez.pdf

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. “*El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro*”. 29 de noviembre de 2013. En:

www.observacionesfilosoficas.net/elartecontemporaneo.html.

JIMÉNEZ, Deicy. “*Negrismo y feminismo en la poesía de Excilia Saldaña*”. 30 de enero de 2014. En: <http://revistaperifrasis.uniandes.edu.co/images/negrismo.pdf>

LÓPEZ OLIVA, Enrique. “Aproximaciones a la problemática religiosa caribeña”. 03 de enero de 2014. En: <http://es.scribd.com/doc/30143975/Contexto-Religioso-Del-Caribe>.

MARCOS MARÍN, Francisco. “Cultura al margen: inmigración, lengua e identidad”. 15 de octubre de 2013. En: <http://www.illf.uam.es/~fmarcos/articulo/05RevOccInmig.pdf>

MARTÍN CABELLO, Antonio y HORMIGOS RUIZ, Jaime. “El Sonido de la cultura postmoderna: Una aproximación desde la sociología”. 20 de marzo de 2013. En: http://www.uax.es/publicaciones/archivos/SABSOC04_002.pdf.

MCLUHAN, Marshall. *La galaxia de Gutenberg. Génesis del “Homo Typographicus”*. En: <http://es.scribd.com/doc/6336844/Marshall-McLuhan-La-Galaxia-Gutenberg>.

NENSTHIEL ORJUELA, Andrea. “Religiosidad, cuerpo y resistencia: aproximación a algunos mecanismos de resistencia negros para sobrevivir en el mundo colonial”, [En línea]. En: *Fractales*, Bogotá, 2004. (Revista virtual de la Pontificia Universidad Javeriana). 03 de enero de 2014. Dirección URL:

http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/fractales/acad1.htm

RONDÓN, César Miguel. *Micros de la salsa*, [En línea]. 15 de enero de 2012. Dirección URL: <http://www.cesarmiguelrondon.com/micros-de-la-salsa/maestra-vida-i/>

ROSEN, Jody. “*Researchers Play Tune Recorded Before Edison*”. 20 de diciembre de 2013. En:

http://www.nytimes.com/2008/03/27/arts/27soun.html?pagewanted=1&_r=2&adxnnl=1&ref=technology&adxnnlx=1206712135-qjeYPxvBICZIpEOxaHvjYQ&

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. En:

<http://es.scribd.com/doc/170361083/Sarlo-Beatriz-Borges-Un-Escritor-en-Las-Orillas>

h.- BIBLIOGRAFÍA VISUAL

GULFO BERROCAL, Carlos Alberto. “*Historia de la Salsa – Documental por Latin Music Usa – Salsa Premium.*”. Documental en línea. Youtube, 12 de agosto de 2013. Internet. 10 de enero de 2014.

SOCIOLOGANDOABC. “*La razón iluminista y Auschwitz. Adorno y Horkheimer.*”. La dialéctica del Iluminismo”. Videoclip en línea. Youtube, 18 de enero de 2013. Internet. 08 de enero de 2014.

UNIVERSIDAD DE PIURA. “*La postmodernidad y su influencia en el pensamiento actual.*”. Entrevista en línea. Youtube, 09 de septiembre de 2008. Internet. 08 de enero de 2014.