

philosophie, Politik und Pädagogik 1; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977. Versión castellana: “Idea para una historia universal en clave cosmopolita”; en *¿Qué es la ilustración?*, Alianza Editorial, Madrid, España 2004.

KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilsurakt*; Suhrkamp, 1974, § 40. Versión castellana: *Crítica del discernimiento*; Antonio Machado Libros, Madrid 2003.

LESSING, Gottholph Ephraim, *Laoconte, o sobre los límites de la pintura y la poesía*, Tecnos, Madrid 1989.

MARCUSE, Hebert, *Razón y revolución*, Alianza Editorial, España, 1995.

MARX, Karl, “El fetiche de la mercancía y su secreto”, en *El capital*, t. I, Siglo Veintiuno Editores, México, 2001.

LA SALSA NARRATIVA Y LA MACONDIANIZACIÓN DE AMÉRICA



J. Antonio Rodríguez, Frino

“ Tenían estas gentes la buena y gentil manera de rememorar las cosas pasadas y antiguas; esto era en sus cantares y bailes, que ellos llaman areito, que es lo mismo que nosotros llamamos bailar cantando...

Gonzalo Fernández de Oviedo ”

Quienes se interesan por el estudio y la práctica musical de los ritmos afrocaribeños saben que aquel debate sobre si la *Salsa* existe no es nuevo. Para algunos, este género musical es la expresión inequívoca de la libertad creativa que los instrumentos melódicos (con los lenguajes del rock y el jazz) le brindaron a una música predominantemente percusiva, mientras que para otros se trata sólo de una estrategia comercial para “descubanzar” (en el doble sentido de desarraigar y homogenizar) al son. Aunque tal debate no se queda en lo anecdótico, como muchos podrían pensar, tampoco puede ser el centro de una discusión en la que los aportes de tal música (se llame *Salsa* o *Son*) se han hecho ya más que evidentes: ¿Qué latinoamericano no ha bailado alguna vez con los acordes de *Pedro Nanajas* —*Por la esquina del viejo barrio lo vi pasar*— o bajo la cadencia de *El cuarto de Tula*? Tales aportes, en la rama musical, son más que evidentes: la incorporación de las músicas afrocaribeñas ha venido a estimular prácticas como la improvisación, la descarga y el uso de la polirritmia, elementos que la música occidental había relegado o simplemente no había explorado.

Sin embargo, este ensayo no toca tanto a la parte musical de la *Salsa* como a su vocación de memoria literaria, de reserva del idioma, de cómplice indiscutible del verso y la prosa hispanoamericanos. Gestada en pleno Nueva York, esta música no puede negar su vocación de oasis de identidad caribeña. Hecha de rupturas y continuidades con las prácticas musicales del Caribe, la *Salsa* es un poema que, bailando, se escapa de la muerte: es palabra que, por la coreografía y la danza, se renueva y asegura su permanencia entre nosotros. En la *Salsa* hallan su refugio *Macondo* y la décima espinela, el *Chilam Balam* y Rubén Darío, *Mauricio Babilonia* y Nicolás Guillén.

MARIPOSAS AMARILLAS Y PESCADITOS DE PLATA

Hace apenas ochenta años que nació, en Aracataca, Colombia, el autor de *Cien años de soledad*. La joven novela, que festeja sus primeros cuarenta años con una edición de lujo publicada por la Real Academia de la Lengua Española, se ha ganado para sí el trato de clásico indiscutible de las letras latinoamericanas.



La historia de Macondo, un puñado de cuarenta casas a orillas de un río, y los interminables Aurelianos y José Arcadios que por ellas transitan, ha terminado por hacer feliz a ese lector que García Márquez daba por inexistente.¹

En los ochentas, aún enamorados de las resonancias de la mágica aldea bananera, soñábamos con hacer turismo en la Casa de Úrsula Iguarán: con un poco de suerte podríamos ver todavía al primer José Arcadio encadenado en el castaño del patio, o saludar a Melquíades descifrando un pergamino en su taller de pescaditos de plata. Hoy, en el año dos mil siete, Macondo es ya una cadena más de franquicias: no sólo se ubica en todo tiempo y lugar latinoamericanos; Macondo es Latinoamérica. La simpática aldea ha terminado extendiéndose por todo el continente, llegando incluso allá donde ni la *United Fruit Company* se hubiera atrevido a enviar a sus capataces. Macondo es Tijuana y San Cristóbal, La Habana y Buenos Aires, Nueva York y Panamá.

RUBÉN BLADES: TODO ES POSIBLE EN MACONDO

Todo es posible y nada se pierde en Macondo
hasta sus fantasmas rehúsan ir a otro lugar
Rubén Blades, *Agua de luna*

En mayor o menor medida, las salseras composiciones de Rubén Blades han contribuido a la expansión de ese universo macondiano. Con discos enteros dedicados a los personajes y las coordenadas inventadas por Gabo, en las composiciones del panameño aparecen *Laura Farina* y el Senador *Onésimo Sánchez*, *Blacamán el vendedor de milagros*, los *Ojos de Perro Azul* y hasta *Isabel viendo llover en Macondo*. En su infatigable búsqueda de América,² el salsero terminó por encontrar al pueblo que protagoniza *Cien años de soledad*.

Sin embargo, la correspondencia no termina allí. Más allá de las alusiones directas a la obra y los personajes de García Márquez, la mayoría de los temas de Blades tienen características que contribuyen a esa *macondianización* del continente: a) una concep-

ción especial (no lineal) del tiempo, b) la utilización de lo real maravilloso, c) la forma de inventar al otro, d) la importancia de la “fe” en el proyecto americano, y e) la verdad como elemento de juicio. Todo esto da como resultado canciones que resultan parientes directas de los relatos de Alejo Carpentier y del ya citado García Márquez.

En resumen, traemos malas noticias: el realismo mágico no es un mal exclusivo de lectores (como se creía hasta hace poco), se contagia también por los pies.

AGUA DE LUNA: EL MAR DEL TIEMPO PERDIDO

La construcción de América que hace Rubén Blades en sus temas está atravesada por una *noción extraordinaria del tiempo*, muy distinta a la manera “tradicional” de entender este concepto:

- 1) El pasado no corresponde al “territorio único” de los muertos ni es inaccesible. Por el contrario, el pasado está en permanente flujo hacia el presente y viceversa, por lo que el contacto entre vivos y muertos (a la manera de los textos de Juan Rulfo o de García Márquez) es una experiencia cotidiana. Las personas fallecidas, los fantasmas e incluso los objetos, son elementos activos que “vuelven” constantemente al presente.
- 2) El futuro corresponde a una promesa, al *Tiempo Nuevo* donde todo habrá de tomar su sitio. América Latina (es decir, su gente) tomará conciencia de “la verdad” (que es “una sola”), y “se unirá de nuevo”. Hay, en esta concepción del futuro, mucho de restablecimiento de un pasado mítico, ideal.
- 3) El presente obedece al tiempo de la *Siembra*. Es el momento crítico de la lucha decisiva que habrá de desembocar en el “descubrimiento de la verdad” para América Latina. Es también el tiempo de defender la riqueza de América, su diversidad cultural, expresada en su barroquismo, un tesoro constantemen-

¹ El 26 de marzo de 2007, al recibir el primer ejemplar de la edición conmemorativa de *Cien años de soledad*, García Márquez comentó que escribió la novela para hacer feliz a un lector que no existía.

² A mediados de los años ochenta, Rubén Blades editó el disco *Buscando América*.

te amenazado por la codicia de “el otro”, “el tiburón”. Expresado en los términos del filósofo Bolívar Echeverría, este tiempo correspondería al *tiempo de lo extraordinario*: “el tiempo de lo extraordinario, del momento en que la subsistencia misma de la vida social entra en cuestión es percibido por ella ya sea como el tiempo de la amenaza inminente y absoluta de anulación de la identidad o como el de la plenitud absoluta, de la posibilidad efectiva de realización de la misma, del cumplimiento de sus metas e ideales”.³

El disco *Agua de luna* (Sony, 1987) está integrado por ocho canciones, todas de la autoría de Blades, basadas en diferentes cuentos del autor colombiano Gabriel García Márquez, escritos entre 1947 y 1972, y publicados en los libros *Ojos de Perro azul* (1947-1955), *Los funerales de la mamá grande* (1966), y *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* (1972). Aunque muchas de las canciones que integran este disco toman el título de uno de los cuentos en específico (como el tema Isabel, que proviene del *Monólogo de Isabel Viendo llover en Macondo*, o Blackamán que tiene su origen en *Blacamán el bueno, vendedor de milagros*), el tratamiento de las historias en cada tema es bastante libre; se trata más de interpretaciones de los textos que de un trabajo de musicalización de los cuentos en sentido estricto. Por ello son frecuentes los cruzamientos intertextuales, es decir las alusiones a distintos textos del escritor colombiano (incluyendo las novelas) en una misma canción. Por ejemplo, en *Isabel*, el tema que abre el disco, encontramos constantes referencias directas al tiempo, específicamente al título de la novela más famosa del premio Nobel colombiano, *Cien años de Soledad*: “Cien años resbalan misterios que no tienen fin” ó “No hay mal que dure cien años, ni alma que no se quiera salvar”.

En el cuento de García Márquez, *El mar del tiempo perdido*, Tobías siente una fragancia fuera de lo común en las primeras noches de marzo “de modo que cuando sintió un olor de rosas no tuvo que abrir la puerta para saber que era un olor del mar”.⁴ Sin

embargo, la presencia del aroma no es gratuita ni injustificada. En el cuento, a través del narrador, Gabo nos explica que “el pueblo era árido, con un suelo duro, cuarteado por el salitre, y sólo de vez en cuando alguien traía de otra parte un ramo de flores para tirarlo al mar en el sitio donde se echaban los muertos”.⁵ Este *olor a rosas*, como visita o testimonio de los muertos, estará presente desde la primera canción del disco *Agua de luna*, titulada *Isabel* y será uno de los motivos más recurrentes en la obra del salsero. En el soneo final de este tema, Blades canta: “un olor a iglesia y a rosas ¡ay! nos llega desde el mar”. El recurso del perfume proveniente del mar también será utilizado por el salsero en el tema *No te duermas*, inspirado en el cuento *Amargura para tres sonámbulos*. Hacia el final de esta canción sonea el panameño: “respira el viento de rosas que viene del mar”.

Otros dos recursos que sirven para este propósito son el *recuerdo de la abuela* y el *regreso a la infancia* (una suerte de viaje a la semilla carpenteriano), elementos constantes en la música de Blades.

LO REAL MARAVILLOSO: EL MONÓLOGO DE ISABEL

En el *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*, García Márquez cuenta una historia, aparentemente simple, que se vuelve compleja por la presencia del realismo mágico: la llegada del invierno a las tierras tropicales. El invierno en Macondo es un diluvio; las aguas traen consigo lo desconocido, lo sorprendente, el desequilibrio de un mundo que antes permanecía en orden.

“El invierno se precipitó un domingo a la salida de misa” es la frase con la que empieza el cuento de García Márquez.⁶ “La noche del sábado había sido sofocante. Pero aún en la mañana del domingo no se pensaba que pudiera llover”,⁷ continúa el narrador (que es Isabel, una mujer embarazada que presencia la lluvia), para desembocar en un verdadero diluvio de proporciones bíblicas en el que todo queda fuera de su lugar.

³ ECHEVERRÍA, *Modernidad*, 1998.

⁴ GARCÍA MÁRQUEZ, *Cuentos*, 1999, p. 234.

⁵ *Ibid.*, p. 235.

⁶ *Ibid.*, p. 102.

⁷ *Ibid.*, p. 102.

Primero viene la alteración física, pero los estragos van mucho más allá; en el diluvio, es imposible distinguir entre lo real y lo soñado, se pierden los sentidos y la noción del tiempo. En este laberinto se extravió el padre de Isabel: “Pero mi padre no volvió, se extravió en el tiempo”.⁸ Al final, cuando ha escampado, todo ha quedado alterado, incluso el tiempo y los recuerdos. Isabel se pregunta entonces si no estará muerta: “Dios mío –pensé entonces, confundida por el trastorno del tiempo–. Ahora no me sorprendería que me llamaran para asistir a la misa del domingo pasado”.⁹

Esta idea del tiempo planteada por García Márquez es recuperada por Rubén Blades como una característica “natural” de América: “sonríe a tu entraña pues todo es posible cuando uno revive el ayer, el tiempo no existe ni el miedo a lo que hubo una vez” canta en *Isabel*.

LA “INVENCION DEL OTRO”; BLACAMÁN EL BUENO VS. BLACAMÁN EL MALO

Hemos mencionado ya que para Blades el tesoro de América consiste en su carácter barroco, en la identidad de su gente y en su diversidad cultural. Hemos visto también que para él, en este momento, el “momento actual de América”, esta riqueza se ve amenazada por la codicia del “otro”.

En el pasado el Blacamán malo fueron los colonizadores españoles, ingleses y franceses. Tras la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos emergen como la gran superpotencia, el Blacamán malo. Esta presencia del otro, el tiburón, el cara pálida, como amenaza es una característica importante en la creación del “universo latinoamericano” que propone Blades. Esta noción está presente también en la obra de García Márquez, que retrata a la *United Fruit Company*, una empresa norteamericana encargada de explotar las riquezas naturales del Caribe, como la causante del esplendor y la posterior decadencia de Macondo.

En el tema *Blackamán*, Rubén Blades recurre al símil entre el Blacamán de Gabo y el Calibán de

Shakespeare para “denunciar” la relación entre los Estados Unidos de Norteamérica y el resto del continente americano. La codicia de uno supone la opresión del otro, que no ha descubierto su magia para liberarse. Así, en la canción, el salsero expresa:

Blackamán y Calibán
usando su magia para rescatar
el honor que manchó
la baba de una codicia sin igual (...)
los que eran dueños no lo son ya
se han vuelto sombras de América
Pronto, *soon!* Vea la película
donde se pierde la identidad de un continente
porque una y otra generación
Vendió a su gente...¹⁰

Esta lucha constante, la dialéctica presente en el combate entre el bien y el mal, el debate entre magia buena-magia mala, es otro de los elementos frecuentes en las canciones del salsero panameño: América será el escenario de la batalla definitiva entre el bien y el mal.

Por último, es importante señalar que esta lucha se expresa también con frecuencia como lucha de clases, pobres contra ricos (en su sentido más simple y esquemático), en las canciones del salsero de Panamá. Así lo plantean los versos de *Desabucio*:

Cuerpo acribillado
Que lección encierras
Pa’ el pobre es el cielo
Pa’l rico la tierra.

EL CAMINO LO HACE LA FE; RUMBEANDO CON CARPENTIER

Una de las principales “armas” en esta lucha entre el bien y el mal es, sin duda, la fe. Dentro del universo planteado en la obra de Rubén Blades la fe está dibujada, más que como un elemento religioso o dogmático propio del catolicismo (aunque no se pasan por alto, en numerosos guiños, misas, rosarios y monaguillos), como la esperanza de que “al final” triunfará el proyecto que se ha puesto en marcha y entonces “América Latina podrá ser ella misma”.

⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁹ *Ibid.*, p. 110.

¹⁰ El tema es *Blackamán* del disco *Agua de luna*.

Sin embargo, es importante resaltar que este elemento tiene también una connotación importante en el “discurso americano” al representar una certeza en la posibilidad de que ocurran los milagros, entendidos no como obra divina, sino como alteraciones inexplicables en el mundo, un hecho frecuente en estas tierras.

Blades retoma la idea de que el Nuevo Mundo es, contra una Europa cada vez más racional, un territorio fértil en mitologías; desde la fuente de la eterna juventud hasta la existencia de *El Dorado*. En este sentido, ya Alejo Carpentier señalaba certeramente: “Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe, los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos”.¹¹ La fe habilita lo maravilloso, la magia. Esta forma de entender la fe está presente en el tema *Claro oscuro* cuando Blades canta: “llega lleno de esperanza llenando el alma de fe, Claro oscuro del Caribe donde to’ puede suceder”. En el tema *Creencia*, Blades señala el vínculo que hay entre fe y futuro: “El camino lo hace la fe, no se puede vivir sin fe”.

Ya sea abordado con seriedad, como en los versos de *Siembra*: “Con fe, siembra y siembra y tu verás”, o con humor como en *El apagón*: “la cuna del surrealismo, somos la envidia de Europa, nuestra magia los provoca (...) de la esperanza soy socio!”, la fe encuentra su lugar en América.

Una alusión muy clara a la fe como elemento característico de lo propiamente americano está en el soneo final de *Todos vuelven*, en el que Blades canta:

Del Callao hasta Tepito,
del Caribe a la Patagonia,
compartimos una luna,
una fe y una memoria.

EN CONCLUSIÓN

Todos los elementos mencionados (concepción especial del tiempo, la utilización de lo real maravilloso, la forma de inventar al otro, la importancia de la “fe” en el proyecto americano, y la verdad como elemen-

to de juicio) han provocado que algunos capten un “discurso narrativo” en las canciones de Rubén Blades, llegando a catalogarlo como “el salsero intelectual” y a su obra como “Salsa Narrativa”.¹² Su obra (al igual que las de Juan Luis Guerra, Willie Colón, Juan Formell o Adalberto Álvarez) ha sido sometida a muchos lentes distintos desde que la Salsa comenzara a ser una moda a finales de los sesentas. Sin embargo, las modas son tradiciones en potencia. Seguro vendrán muchos y más variados estudios sobre la música popular del Caribe y dirán lo que no se ha dicho, lo que falta, lo que desde aquí no se ve. En mi descarga, quisiera advertir que el breve análisis que aquí hemos hecho de las canciones de Rubén Blades no intenta, de manera alguna, restar méritos al trabajo musical del panameño. Por el contrario, surge de la admiración y pretende traer a la mesa un tema pertinente del que poco se ha dicho (y que mejor que hacerlo hoy que, entre acordes, se celebra el 40 aniversario de *Cien años de soledad*). La intención es reconocer la tarea de los ritmos populares como un recipiente de la memoria y la identidad popular, y celebrar su complicidad con la literatura. Esta relación no es característica de nuestro tiempo, mucho menos privilegio de los habitantes de la época del MP3 y el Ipod. Es cierto, un exceso de memorias (portátiles, expansivas, virtuales) nos agobian en la actualidad, pero no siempre estuvieron allí, y es posible que vuelvan a faltarnos.

Los mexicanos —decía Octavio Paz— vivimos obsesionados por nuestro pasado, pero no tenemos una idea clara de lo que hemos sido: nuestra historia es un texto lleno de pasajes escritos con tinta negra y otros con tinta invisible. Algo similar nos sucede en nuestra dimensión de latinoamericanos. En esos casos, de poco pueden servirnos los archivos oficiales, simplemente no existen. Son las otras, las memorias que llevamos encima, aquellas que nos impiden olvidarnos quiénes somos y que nos sugieren hacia dónde vamos, las que se hacen imprescindibles. Nada mejor que un verso del tropical Jaime López para terminar: *oye hermano, el son debe continuar*.



¹¹ CARPENTIER, *Real*, 2004, p. 39.

¹² El término es del crítico venezolano César Miguel Rondón.

BIBLIOGRAFÍA REFERIDA

ECHEVERRÍA, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, Ediciones Era, México, 1998.
GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cuentos 1947-1992*, Grupo Editorial Norma, Bogotá, Colombia, 1999.

CARPENTIER, Alejo, *De lo real maravilloso americano*, Colección Pequeños Grandes Ensayos, UNAM, México, 2004.

PROYECTOR PARA CHACALES

MEMORIA DE PARRICIDAS EN EL CINE



Eduardo Parra Ramírez

Al Espanto, al Mojo

“ Y desde entonces procuraron hacer lo que aún no habían probado: sudar en un baño turco, robar en una tienda, vender diarios en la madrugada, apostar en el hipódromo, decapitar un gallo y matar al padre. Cada cual mató al suyo simbólicamente.

Antonio DI BENEDETTO, *Los suicidas* ”

No te burlarás de las preferencias cinematográficas de tus padres y respetarás en todo momento sus propensiones por muy abominables que te resulten. Lo anterior forma parte de un decálogo de autoayuda que comencé a escribir cierta vez que pensaba en el parricidio. No olvido que una de las primeras formas conscientes del parricidio simbólico es deplorar las filiaciones —o al menos los apegos— culturales de los progenitores. Distingo en mis expedientes un soplo parricida más antiguo a esto. Mi adolescencia y el reestreno de *La viuda negra* de Ripstein coincidieron y se dieron la mano. Había que verla, a costa de mentirles a los padres. Tras diseñar un plan criminalmente intachable, aduje un trabajo en equipo para la materia de Civismo y obtuve permiso y fondos para atreverme en el fragor barriobajero del cine Marina. En dominar la culpa y sujetar mis miedos invertí más de lo deseado, lo cual provocó que entrara a una sala en penumbras de piso pegajoso ya iniciada la película. Trastabillé en un pasillo con escalinata y di con la catedralicia humanidad de un hombre que buscaba asiento: era mi padre. El inciso “a” de mis

opciones al pecatarme de ello fue acometerle con fuerza y salir huyendo mientras él rodaba escaleras abajo, hecho que me hubiese precipitado de lleno a la orfandad completa porque mi madre iba delante de él. No fue necesaria esa medida tan rigurosa; por nuestro bien nos libró de ello la miopía del padre, que sólo espetó un sordo “¡quiubo!” Parricidio: matar a los Parra.

Eso ocurrió en un cine y sembró la fronda desde la que hoy pienso en los personajes del cine que matan a sus padres.

Acaso nadie ignora que la filmografía que se ocupa del crimen es muy abundante. El homicidio ha estrechado con sus brazos tatuados al cine prácticamente desde el nacimiento de éste como lenguaje. Puedo decirlo con otro gesto: el crimen arrulló al cine, le enseñó a caminar y le confirió varias de sus señales de identidad. En muchos de los conflictos vivos que nutren la tensión de los géneros cinematográficos el homicidio es célula madre. Porque no hay representación del mal más apropiada que el asedio tanático a las trayectorias estables. Nuestro desdi-