

NARRATOLOGÍA DE LA VIOLENCIA DESDE LA INTERMEDIACIÓN FOLK-MEDIÁTICA EN LA SALSA¹:

Rubén Blades y la crónica alternativa latinoamericana

NARRATOLOGY OF THE VIOLENCE FROM THE FOLK-MEDIATIC INTERMEDIATION IN SALSA MUSIC :

Rubén Blades and the latino-american alternative chronicle

Leonardo Serrano Pineda²

Análisis de la captación y reescritura de la violencia en el cancionero de Rubén Blades desde la teoría literaria y de la comunicación, para la proyección del estudio de su obra completa como crónica literaria alternativa.

Palabras clave: Narratología. Folkcomunicación. Crónica literaria.

1. INTRODUCCIÓN

Nuestro trabajo halla su razón de ser en el análisis multidisciplinar pues aborda la obra de Rubén Blades, a quien identificamos como agente folkcomunicacional, desde las intermediaciones de la literatura, la crónica y la música. Su obra constituye un paradigma en el ámbito de la salsa y comporta bastas implicaciones socioculturales. Para ello estudiaremos la narratología de la violencia perceptible en su cancionero, en consonancia con la folkcomunicación.

La originalidad de nuestro estudio consiste en hilvanar las intermediaciones folkcomunicacionales y narratológicas en una obra musical para que sea leída en clave de crónica. Porque las canciones de Rubén Blades por separado, se escuchan; pero unidas en su justo

¹ Trabajo presentado a la DTI 13 – FOLKCOMUNICACIÓN del XVI Congreso IBERCOM, Departamento de Comunicación, Facultad de Comunicación y Lenguaje de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, 27-29 de noviembre de 2019.

² Abogado de la Pontificia Universidad Javeriana. Master en *Études Hispaniques* y doctorando en *Lettres et Langues Étrangères* de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, de Pau, Francia. Doctorando de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España, del programa Doctorado en Estudios Lingüísticos y Literarios en sus Contextos Socioculturales – DELLCOS. carlos.serrano104@alu.ulpgc.es

contexto, *se leen*. De allí se desprende la relevancia: sopesar las dimensiones comunicacionales de una obra que configura un patrimonio cultural latinoamericano.

Entrecruzamos tres teorías: la narratología, la folkcomunicación y el comparatismo periodístico-literario. En teoría literaria nos apoyamos en la perspectiva de Bal (1990). En teoría de la comunicación, nos adentramos en la folkcomunicación mediante la compilación realizada por Yañez Aguilar et al. (2016), en especial en los textos clásicos y el legado de Luiz Beltrão. Finalmente, nos apoyamos en diferentes textos de Albert Chillón para abordar, desde el comparatismo periodístico-literario, a la crónica literaria.

Implementaremos como metodología un análisis cualitativo mediante un proceso dinámico, haciendo énfasis en el sentido del texto. Para tal efecto, adoptaremos un método de carácter descriptivo-explicativo en virtud del cual, captaremos distintas muestras audiovisuales que abordan la violencia en la obra de Ruben Blades. Nuestro método será de carácter deductivo.

Nuestro propósito principal es diseñar un *modelo de análisis propio* que nos permita establecer las pautas para futuras lecturas con un punto de vista dual: desde la narratología o desde la folkcomunicación, o bien desde ambas al mismo tiempo. Nuestro objetivo, por tanto es sentar las bases para un análisis pormenorizado, profundo y detallado en el futuro. Aquí sentaremos los cimientos.

En consecuencia, analizaremos la intermediación folk-mediática a partir de la cual se produjeron los procesos de captación y reescritura de la violencia, esperando obtener como resultado una *cartografía asequible* de esta sección del cancionero.

Como resultados parciales, disgregaremos la violencia en *Intermediaciones narratológicas* y en *Intermediaciones folkcomunicacionales*, para obtener el retrato de una historia reescrita entre la ficción y la facción. El resultado final propondrá una lectura la probable relación causa-efecto entre la folkcomunicación y la crónica literaria, manteniendo por ende la hipótesis según la cual la obra de Ruben Blades constituye una *crónica alternativa contemporánea*.

2. CONTENIDO.

A. Objeto de estudio.

Nuestro estudio se sitúa en el espectro del cancionero de Rubén Blades cuyo motivo principal aborda, bien sea de manera directa o indirecta, distintas manifestaciones de la violencia.

De la selección de una muestra de su obra completa, que en cincuenta años de carrera musical (de 1969 a 2019) ha producido sesenta y nueve álbumes, entre inéditos, antologías y conciertos; hemos captado diecinueve álbumes, de los que cooptamos las cuarenta canciones que constituyen el corpus de la violencia en su obra, y que son materia de análisis en éste trabajo. Esta información se detalla en la tabla número uno, que relacionamos a continuación:

Tabla N° 1.

Corpus de la violencia en el cancionero de Rubén Blades.

1.1970 From Panamá to New York	1. 67. Juan González. (RB)
2. 1977 Metiendo Mano	2. 66. Plantación adentro. (CxO)
3. 1978 Siembra	3. 65. Pedro Navaja. (RB)
	4. 65. Plástico. (RB)
4. 1979 Bohemio y Poeta	5. 64. Pablo pueblo. (RB)
	6. 64. Canto Abacua. (RB)
5. 1980 Maestra Vida, Segunda Parte	7. 62. Maestra vida. (RB)
6. 1981 Canciones del Solar de los Aburridos	8. 61. Te están buscando. (RB)
	9. 61. Tiburón. (RB)
7. 1982 The Last Fight	10. 60. Cimarrón. (RB)
	11. 59. Desapariciones. (RB)
	12. 59. El padre Antonio y el monaguillo Andrés. (RB)
8. 1984 Buscando América	13. 59. Decisiones. (RB).
	14. 59. GDBD. (RB).
	15. 59. Buscando América. (RB)

ASSIBERCOM

Asociación Iberoamericana de Investigadores de Comunicación
XVI Congreso IBERCOM, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 27- 29 de noviembre de 2019

9. 1985 Escenas	16. 56. Sorpresas. (RB)
	17. 56. Caína. (RB)
10. 1986 Agua de Luna	18. 55. Blackaman. (RB)
	19. 55. Ojos de perro azul. (RB)
11. 1988 Antecedente	20. 53. Tas caliente. (RB)
	21. 53. Contrabando. (RB)
12. 1991 Caminando	22. 50. Cipriano Armenteros. (RB)
	23. 50. Prohibido olvidar. (RB)
13. 1992 Amor y Control	24. 49. Adán García. (RB)
	25. 49. Naturaleza muerta. (RB)
14. 1995 Tras la Tormenta	26. 42. Desahucio. (CxO) ¿(RB)?
15. 1999 Tiempos, Rubén Blades con Editus Ensemble	27. 35. Sicarios. (RB)
	28. 35. Hipocresía. (RB)
	29. 35. 20 de diciembre. (RB)
16. 2009 Cantares del Subdesarrollo	30. 21. Las calles. (RB)
	31. 21. El reto. (RB)
	32. 21. País portátil. (RB)
	33. 21. Himno de los olvidados. (RB)
17. 2015 Son de Panamá, Rubén Blades con Roberto Delgado & Orquesta	34. 7. En esa casa. (RB)
	35. 7. Caín. (RB)
	36. 7. Parrhesia. (RB)
	37. 7. Teresa Batista. (CxO)
18. 2017 Salsa Big Band, Rubén Blades con Roberto Delgado & Orquesta	38. 6. Claro oscuro. (RB)
19. 2019. - Paraíso Road Gang	39. 4. China Medina. (RB)
	40. 4. No te calles. (RB)

A partir de éste corpus, comenzaremos el análisis de nuestro objeto con base en tres herramientas: el comparatismo periodístico-literario, que se materializa en la dicotomía entre facción y ficción; la narratología, proveniente de la teoría literaria; y la folkcomunicación, que se desprende de la teoría de la comunicación.

En primer lugar, precisaremos el alcance del aporte teórico de Albert Chillón en materia de dicciones fácticas y ficticias en nuestro análisis. Estimamos que es fundamental puntualizar dicho aporte por cuanto la herramienta del comparatismo periodístico-literario cumple una función de bisagra en nuestro estudio. Asimismo, la interrelación entre el concepto de facción y ficción y sus intersticios, los cuales explicaremos más adelante, con ocasión del análisis de la *Tabla n° 2*.

En esta fase, entraremos de plano en la presentación de los resultados, profundizando los detalles de nuestra *taxonomía gnoseológica*, gracias a la que podremos discernir sobre los dos acápites que constituyen el grueso de nuestro estudio: en primer lugar la intermediación narratológica y en segundo lugar, la intermediación folkmediática. Ambas, consideradas como modelos de creación propia para la sistematización e interpretación de la muestra seleccionada del cancionero de Blades.

B. Facción – Ficción.

Para poder entrar en materia, es necesario asociar al relativismo postmoderno con el neologismo postficción, pues gracias a ellos se entronizan las dicciones ficción y facción en el contexto del tipo de estudio que realizamos, en donde se remarca la condición híbrida como elemento fundamental.

Chillón asevera que si hay algo que caracteriza a la postmodernidad es la facilidad con la que detectó y alentó la hibridez de saberes, esos “cruces y aleaciones” comunes en todos los periodos históricos, pero que habían sido desatendidos, hasta el momento en que en los años setenta George Steiner acuñó el concepto de postficción. La lectura que realiza Chillón nos muestra que:

La postficción sería, pues, una tendencia de amplio y creciente espectro detectable no sólo en las variadas prácticas de la industria cultural y de sus aludidas estribaciones científico-artísticas, sino en el campo literario *sensu stricto* y en los hábitos y criterios de fruición que los públicos ponen en juego. Y poseería, entre otros, el don de difuminar la doble frontera estética y epistemológica que hasta hace medio siglo distinguía con nítida acuidad —presuntamente, insisto— las dos grandes vertientes de toda actividad discursiva: de un lado, el ámbito de la *ficción*; de otro —no definido

ni deducido sino descontado por mero contraste del primero—, ese otro resbaladizo y equívoco apellidado *no ficción*. (Chillón 2006)

Resulta evidente que la dicotomía entre ficción y no ficción, que para el autor es falaz, pierde todo soporte con la irrupción de la postficción, que es corolario del postmodernismo. Abierta la brecha y difuminadas las fronteras, aparece la subsecuente hibridación de géneros y estilos con sus “trasvases y mixturas” entre los diferentes niveles culturales, hasta entonces percibidos de manera jerárquica. Y con esta mezcla, característica consecuente de la postficción, emerge “el notorio auge de la conciencia teórica acerca de ella” que produce, entre muchas otras, las dicciones facticias y ficticias.

Como producto de la postficción también hallamos una red de mediaciones sin las cuales la condición híbrida estaría limitada o se tornaría inviable. Cuando el autor habla de mediaciones se refiere a las condiciones en las que reparó la conciencia postmoderna, y las sintetiza en tres: *retóricas, narrativas y lingüísticas*. Toda dicción depende de la concurrencia de estas tres mediaciones y ello comporta una importancia trascendental, por cuanto da lugar a la *representación* de todo discurso. Gracias a esto se deduce lo infundado de la “no ficción” y en cambio, se abre la posibilidad para otras expresiones que convergen en “mimesis verosímiles de ‘lo real’, conformadas según las posibilidades y límites que toda dicción impone” (Chillón 2017). Esto significa que las representaciones se yerguen como mutaciones que nos dan cuenta, ya no de los sucesos tal cual ocurrieron, sino de esos hechos como “virtualidades lingüísticas e icónicas que, en el curso de los intercambios comunicativos, son tomadas por plausibles, verosímiles verdades”. (Chillón 2017). Esta es la fuente de las dicciones que adoptamos para nuestro presente estudio. Una explicación más detallada de las mediaciones nos da el alcance de sus dimensiones:

La primera de esas mediaciones es el lenguaje verbal en sí; La segunda de las mediaciones en las que la conciencia postmoderna repara es de carácter retórico, amén de lingüístico, dado que todo acto de habla -también el más deliberadamente veridicente- supone una metaforización o *tropización* de lo referido, un salto cualitativo entre el orden de lo que las cosas y los sucesos acaso sean, por un lado, y lo que decimos que son, por otro; La tercera de las mediaciones que la conciencia lingüística moderna ha contribuido a esclarecer es de carácter narrativo, dado que todos los actos de habla con los que referimos historias -vivencias personales o

colectivas- deben representar las dimensiones temporales, espaciales y causales de la experiencia, y conllevan una u otra forma de *puesta en relato*. (Chillón 2017)

En lo concerniente a la manera como se capta la realidad, observamos que la perspectiva de Chillón ofrece una lectura práctica que facilita una revaloración de diferentes tipos de relatos, pues tal como él lo afirma, “tanto la ‘ficción’ como la ‘facción’ recrean lo posible y lo existente -y sus variadas conjugaciones- gracias a la labor configuradora que la imaginación permite”. (Chillón 2017). Dicha revaloración supone un esfuerzo de concreción conceptual que en punto de facción y ficción, se determina como producción y complejión:

Procede observar que ‘facción’ significa ‘producción’ y ‘complejión’, al tiempo. Y añadir que, a diferencia de la ‘ficción’ realista o abiertamente fantástica -modalidad de la dicción libre de compromisos probatorios-, la ‘facción’ se distingue porque en ella la refiguración es disciplinada por una imaginación que debe respetar exigencias referenciales, tal como ocurre en el periodismo informativo o en el documental audiovisual. (Chillón 2017)

La importancia de preservar la equivalencia entre facción y ficción (olvidando por completa la desacertada noción de “no ficción”) adquiere mayor dimensión cuando abordamos el estudio del cancionero de Blades porque él constituye en sí mismo, una refiguración autoreferencial enmarcada en un universo narrativo autónomo. De ahí que evidenciamos la necesidad de separar junto con Chillón, el sentido y alcance de la ficción y de la “no ficción”, más allá de las disciplinas involucradas.

Sean científicas o periodísticas, jurídicas o historiográficas, testimoniales o documentales, las mejores expresiones de la facción carecen, en rigor, de esa capacidad de reproducir con objetividad lo sucedido que suele atribuírseles -con frívola o ingenua inconsciencia, las más de las veces-, dado que no pueden ser otra cosa que representaciones, nada más y nada menos: mimesis que vuelven a hacer virtualmente presente lo ya ocurrido en el pasado, mediante esa triple mediación - lingüística, retórica y narrativa- inherente a cualesquiera discursos de vocación veridicente. (Chillón 2017)

Estimamos que la obra de Rubén Blades cumple con éste criterio, y constituye un ejemplo de *mimesis mediática*, y sus canciones son representaciones con vocación veridicente. Dado que facción y ficción están vinculadas con respecto a su mayor o menor vocación veridicente (o

mayor o menor vocación fabuladora, según la perspectiva de análisis), y que la producción de Blades converge especialmente en los relatos facticios, es preciso puntualizar el carácter de dicha vocación, que Chillón plantea de la siguiente manera:

En qué consiste la veridicción que las narrativas facticias persiguen -y que en sus más afortunadas expresiones alcanzan, a su relativa manera-. Y asumir que, para responder a tan fundamental pregunta, es indispensable partir de tres premisas conexas, de las que he venido tratando. La primera es que no resulta fundado distinguir, dicotómicamente, entre “realidad”, por un lado, y “dicción” y “ficción”, por otro, habida cuenta de que ésta forma parte íntima de aquélla, en cuanto humana y no meramente matérica. La segunda, que existen buenas razones para diferenciar “ficción” y “facción”, y para desterrar la tosca locución “no ficción”, por manida que sea. Y la tercera, que sobran los motivos para disentir de la ‘doxa’ cientifista y positivista, predominante en Occidente, que tiende a confundir la verdad con la simple verificabilidad, es decir, la comprensión del sentido con la obtención de datos rudos. (Chillón 2017)

La veridicción o la vocación veridicente, funge como vehículo para la transmisión de sucesos verificables, materializados en relatos facticios. En éste punto confrontamos la dicotomía literatura – periodismo como una complementariedad, pues más allá de los cánones clásicos, subsiste entre ellas una dialéctica constante que las retroalimenta.

Hace más de medio siglo, el preclaro Mijail Bajtin descubrió que además de intertextual la novela es un género altamente polifónico, plurilingüístico y dialógico: en su denso tejido se imbrican enunciados y formas de enunciación oriundas de otros géneros escritos y también de modulaciones variopintas de la oralidad y el coloquio. Esta es, no cabe duda, una verdad como un templo. Conviene tenerla presente y aplicar la enseñanza que de ella deriva a la comprensión de la intrincada dialéctica que literatura y periodismo entablan, en concreto, y ante todo a los extraordinariamente promiscuos trasvases que sin cesar se producen entre los distintos cauces de la dicción humana, sean viejos o nuevos, orales o escritos, legos o autoriales, sagrados o profanos, ficticios o facticios. (Chillón 2006)

Ahora bien, en lo que atañe al periodismo, y como producto de la dialéctica en comento, constatamos que hay una clara influencia (en doble vía) adquirida de la prosa ficticia, y lo que nos interesa perfilar aquí a propósito de nuestro objeto de estudio es que producto de una especie de *efecto rebote*; es que el periodismo en su versión de crónica literaria, ha extendido sus límites con relatos facticios con vocación veridicente, presentados en formato de canciones de un ya tradicional folclor salsero. Por eso hablar de literatura, periodismo o música, no resulta

tan ajeno, si consideramos que existen zonas propias para la mezcla de ficciones y facciones que buscan dar cuenta de una realidad encomiable. Afirma Chillón:

Dicho sea sin ambages: aun cuando antaño muchos —entre los que me cuento— incurrimos en el error de detectar en el periodismo de nuestros días el recurso a técnicas de composición y estilo exclusivamente fraguadas en el yunque literario, hoy parece mucho más atinado observar que con harta frecuencia tales procedimientos y proceder no pertenecen a la literatura de ficción ni a ninguna otra especie discursiva en concreto, sino más bien al feraz patrimonio de los relatos del mundo. (Chillón 2006)

Es en estos "relatos del mundo" donde queremos ahondar, sabiendo que al adentrarnos en el universo narrativo de Rubén Blades, hallaremos una colección de *relatos del mundo Caribe*.

C. Taxonomía gnoseológica

Le conferimos una importancia capital a Rubén Blades como autor porque su obra constituye un referente cultural de América Latina. Su trayectoria y versatilidad han hecho presencia en curso de diferentes épocas, dejando en todas un testimonio reconfigurado en su contexto espacio temporal: el espectro de la salsa urbana del caribe a finales del siglo XX e inicios del XIX, desde donde se ha reinventado de manera elíptica, tanto en materia de géneros musicales como en su prosa, no limitativa a sus canciones.

Entendiéndolo como agente y actor, constatamos que Rubén Blades reorganiza desde un universo narrativo propio, las coordenadas necesarias para una relectura de la historia contemporánea de América Latina. Y es justamente en su condición de *autor - actor*, que encontramos el enlace con lo expuesto por Chillón, quien asevera:

Cada autor digno de ese nombre es un *auctor* —un aumentador—, y al empalabrar su experiencia a partir de sus vivencias por fuerza las acrece, las recrea, les confiere una figura y sentido del que antes carecían. Dado que los mundos reales que el artista aprehende están también hechos de palabras —mimbres imaginarios y simbólicos al cabo—, no existe ningún hiato nítido entre éstos y los mundos posibles que su imaginación creadora esculpe, entre otras cosas porque las ficciones proliferan en unos y otros. (Chillón, 2006).

Es a partir de la concatenación de las ficciones y las facciones de esta imaginación creadora, de donde imana la experiencia aumentada que soporta el mundo narrativo de Blades. Hibridez que comporta los diferentes matices de una realidad propia, percibida como agente y lector de sí mismo e intérprete de su mundo, y proyectada como representaciones que rehacen la narrativa, de manera alternativa, nuestra historia reciente.

Nuestro interés en descifrar las claves narratológicas y folcomunicadoras en esta muestra de la obra de Rubén Blades, parte del reconocimiento del valor literario de su cancionero, que sintetiza diferentes saberes, géneros, estilos y lenguajes; vertiendo toda esa potencia creadora en la conformación de un mundo atiborrado de experiencias perfectamente plausibles; autónomo, simbólico y significativo. Con multiplicidad de personajes y perspectivas en permanente contraposición de sus discursos. Como afirma Chillón, las vicisitudes humanas no son reductibles a un discurso cuando son vistas desde un estricto presente porque son gesto y palabra unidos, siempre *a posteriori*, pues sólo podemos conocerlas mediante la recreación metafórica implícita en toda experiencia. No hay realidad fáctica alinguística *a priori* que sea susceptible de ser narrada *a posteriori* por discursos de *ficta*. De allí que se dilucide su sostén:

Una realidad humana híbrida y ambivalente desde su misma nuez, la propia de un ser de lejanías — *Ens finitum capax infiniti*— que precisa mediaciones constantes para objetivar los artificios que más allá y encima, por así decirlo, de la naturaleza sostienen su cultura: un mundo propio, un mundo al lado del mundo que es, en rigor, carne, acto y verbo al tiempo, y que al hilo de éste transfigura la imparable labor simbolizadora inherente al existir humano (Chillón, 2006)

Éste es el punto de quiebre que nos permite identificar las diferentes dicciones en las canciones de Blades, pues del poder literario inherente al autor – actor, se evidencia con mayor lucidez la dicotomía ficción - facción en el entendido que:

Las ficciones que los individuos secretan sin cesar en cada orden de su existencia — en la invención literaria, claro es, pero también aquende y allende sus confines, así en el ámbito privado como en el público— no sólo se relacionan oblicua e indirectamente con el mundo de la vida nutriéndose de él para fabular a modo: *en realidad*, antes bien, parten de las ficciones que las distintas dicciones humanas generan, expresan su entraña más íntima en enunciados susceptibles de transmisión y trueque, y lo hacen refigurándolas mimética y poéticamente a un tiempo — *aumentándolas* según muy variados regímenes de autoría—. Todos los sujetos son agentes ficcionadores, sin excepción, y como tales no se limitan a fabular partiendo, en última instancia, de presuntos sucesos dados, objetivos y conclusos,

ontológicamente independientes del discurso que a posteriori se proponga recrearlos, sino de hechos y circunstancias, de acciones que incluyen dicción y ficción en su entretela misma. (Chillón, 2006)

Adoptando una concepción holística, tal como lo propone Chillón, asistiremos al evento en que acción, dicción y ficción están compenetradas a tal punto, que de ellas sólo puede derivarse una nueva noción, que como ya hemos adelantado, adquiere la denominación de facción. La aproximación que Chillón hace en éste orden nos faculta para establecer un paralelo entre los alcances de su teoría, que hace énfasis en la posibilidad de elaborar argumentos veridicentes desde la construcción de discursos fácticos con independencia de sus tipos; con lo que podríamos denominar transitoriamente, una propedéutica implícita en el discurso del cancionero de Blades. Cancionero cuya espina dorsal, son los hechos readaptados de nuestros últimos cincuenta años de historia en América Latina.

Los “hechos” —sin cesar prefigurados, configurados y refigurados por el discurso, ya lo hemos visto— poseen un carácter inveteradamente poliédrico: dimensiones, facetas, entretelas a menudo inadvertidas y sólo en parte susceptibles de escrutinio. Dado que no están ahí, materializados de una vez por todas, sino que son, en rigor, complejos dialécticos de acción y discurso, los “hechos” tienden a mostrarse esquivos e intrincados, refractarios a cualquier reducción positivista. (...) En la medida en que son sucesos humanos desencadenados no sólo por causas y concausas eficientes de índole física y mecánica, sino también por razones y motivos de enrevesada especie y origen, poseen una *trastienda* y un *interior* latentes cuya inteligencia requiere un proceder hermenéutico que traduzca e interprete conjeturalmente no ya las deseables —y a menudo indisponibles— pruebas y evidencias, sino síntomas e indicios pasibles de lecturas muy distintas. (Chillón, 2006)

Esta trastienda y tal interior, así como el proceder hermenéutico, son los pilares sobre los cuales se edifica un discurso, que es al tiempo versión de sucesos humanos reconocibles y espejo donde se retrata un mundo con estirpe Caribe. Es desde la reconfiguración literaria de los hechos, circunscritos al ideario de un mundo prefijado por nuestro sino latinoamericano, donde se abre la alternativa para explorar éste universo narrativo como potencial crónica alternativa.

Como método de captura del acto y el verbo de la labor simbolizadora de Blades, a propósito de sus retratos de la violencia y como una tentativa para objetivar sus artificios literarios con vocación veridicente, pasamos a desglosar la *Tabla N° 2*, a partir de los tópicos que nos ofrecen las tres vertientes teóricas que soportan este trabajo:

Tabla N° 2
Taxonomía Gnoseológica.
Modelo de creación propia.

TAXONOMÍA GNOSEOLÓGICA					
Canciones sobre la violencia RB		Dicción facticia o ficción tácita (vocación veridicente) "Pacto de veridicción"		Dicción ficticia o ficción manifiesta (vocación fabuladora) "Pacto de suspensión de la incredulidad"	
		Dicción facticia documental (veracidad intencional + alta verificabilidad)	Dicción facticia testimonial (veracidad intencional + escasa verificabilidad)	Dicción ficticia realista (representación mimética de mundos reales)	Dicción ficticia mitopoética (experiencia interior propia de la imaginación)
Énfasis personajes	Femeninos		11). 31).	37). 39).	
	Masculinos	12). 22).	11). 27).	1). 3). 5). 8). 16). 24).	35).
Énfasis relato	Urbanos	29).	4). 34).	14). 20).	18).
	Rurales	10). 26).	21).	2).	25).
Énfasis contenido	Homenaje	15).	38).	7). 30).	6).
	Defensa	36). 40).	9). 17). 23). 28). 32).	19).	
	Humor			13). 31). 33).	

D. Intermediación narratológica

Para comprender la tabla antecedente es necesario discernir entre las dos intermediaciones: la narratológica y la folkcomunicación. En lo referente a la primera, ella está compuesta por cuatro categorías:

- i). Dicción facticia documental (DFD).
- ii). Dicción facticia testimonial (DFT).
- iii). Dicción facticia realista (DFR).
- iv). Dicción facticia mitopoética (DFM).

La muestra seleccionada nos permite referenciar cuatro de las cinco dicciones de Chillón, dos con vocación fabuladora y dos con vocación veridicente, en el segmento de la obra donde Rubén Blades trata la violencia.

En DFD tenemos 8 canciones, en DFT 12 canciones, en DTR 17 canciones y en DFM 4 canciones. Analizadas cada una por aparte, observamos que las categorías guardan cierta correspondencia entre ellas en el sentido en que casi todas obedecen a una estructura lineal. Vistas en su conjunto, encontramos que todas obedecen a una lógica más o menos común: son puestas en escena que en la mayoría de las veces responden a la necesidad de establecer con el auditor (el público en general o el lector en particular) un pacto veridicente de distintos niveles.

Una vez cruzamos la información, observamos que ciertos patrones se repiten, de tal suerte que la narración deviene cíclica, y esta lectura puede hacerse en cada subcategoría y también es válida vista en su conjunto, es decir, contrapuestas todas las subcategorías como se constata en el *Cuadro n° 1*.

En éste punto, y para reducir el espectro de nuestro análisis de cara a la intermediación narratológica, nos formulamos la cuestión retórica: **¿Qué se narra?** y como respuestas, que no nos ofrecen de momento soluciones sino aclaraciones procedimentales, obtuvimos un panorama narrativo de la violencia. De esta manera establecimos el siguiente listado, común a las subcategorías de las dicciones, y dentro del cual se enmarca el ámbito del discurso del autor:

- Asesinatos.
- Destrucción.
- Opresión.
- Masacres.
- Desigualdad.
- Desapariciones.
- Agresión.
- Dependencia.
- Combates.

El tratamiento directo o indirecto de estos temas en las 40 canciones³ nos muestra el método dado por el autor del contenido. Un análisis más detallado del mismo nos presentará diversos ángulos de aproximación de la violencia, los cuales remarcan el énfasis hecho por el autor sobre su interés en abordar los temas desde el argumento de la condición humana, más allá de las consideraciones ideológicas o dogmáticas. Así lo explica el propio Rubén Blades en diversas entrevistas.

De esta manera podemos encontrar la óptica del asesino en canciones como *Sicarios* donde la narración se desarrolla en primera persona. O en la canción *GDBD*, como antecedente de la acción violenta, narrado en tercera persona. Por supuesto, también con la óptica puesta en el asesinado, en las víctimas, como en *El Padre Antonio y el Monaguillo Andrés*.

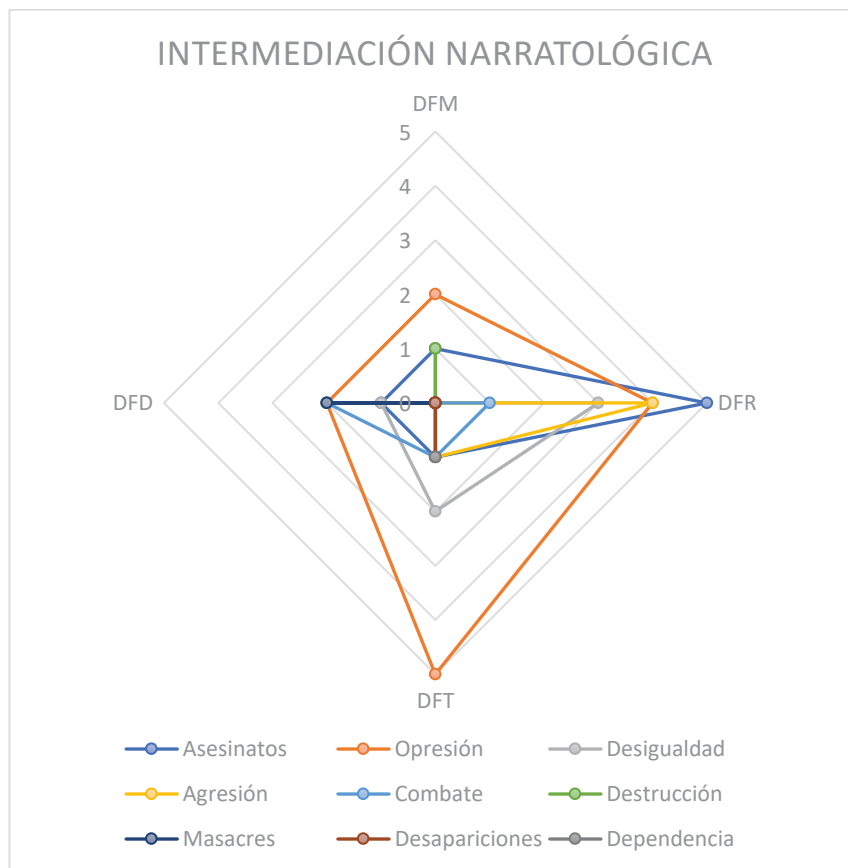
Igualmente hay multiplicidad de situaciones, el anverso y el reverso de la acción violenta, en muchas ocasiones bajo la forma de dominio u opresión. Tal es el caso de *En esa casa*, donde la mujer es agredida, y en *La China Medina*, donde la mujer se convierte en agresora. Por supuesto existen matices que diluyen cualquier reduccionismo simplista que termine en dicotomías generalizantes del tipo *víctima –victimario*.

Volviendo sobre el análisis del contenido en función de las categorías comunes a los temas, a partir de la frecuencia de eventos que aluden a la violencia, y la frecuencia en que ellos se presentan en las subcategorías, establecimos la dinámica expresada en términos cuantitativos en el cuadro siguiente, con base en el cual hemos determinado la intermediación narratológica de la violencia.

Cuadro n° 1

Intermediación Narratológica

³ La suma total por subcategorías arroja 41 canciones. Esto se explica porque hemos repetido el tema *Desapariciones* debido a la diversidad de personajes retratados en la canción.



Lo más significativo que apreciamos en éste cuadro es la recurrencia en los dos puntos de mayor condición veridicente: DFR y DFT. Resulta interesante ver cómo la DFT es más abarcadora mientras que la DFR es mucho más específica. Con respecto a las subcategorías de mayor vocación fabuladora, su recurrencia es menos intensa pero igual de constante. Esto nos ofrece un panorama circular, dado que el autor hace un contorno sobre cuestiones puntuales.

Resaltamos la fuerte presencia de casos donde el discurso se centra en asesinatos y opresión, y en segundo lugar episodios que retratan agresiones.

E. Intermediación folkcomunicación o folkmediática.

En éste segmento le dimos preponderancia al énfasis, entendiendo que la cuestión de fondo versa sobre la manera como el mensaje se transmite. En la medida en que el énfasis capta la atención en un motivo contundente, se ahonda el impacto en el receptor. Esto incide en la

retransmisión y el retorno, y en la posterior retroalimentación del agente folkcomunicador, que en éste caso coincide con el autor - actor. Tenemos entonces los siguientes énfasis:

- i). Énfasis personajes.
- ii). Énfasis relato.
- iii). Énfasis contenido.

Estos apartados se subdividen en clases: masculino y femenino (énfasis personaje), urbano y rural (énfasis relato), homenaje, defensa y humor (énfasis contenido).

De la taxonomía gnoseológica establecida se desprende entonces una segunda línea de interpretación que nosotros hemos asociado a la intermediación folkcomunicación porque tanto la estructura, la organización y el contenido de los relatos, analizados en el cuadro anterior, están destinados para una comunicación colectiva. Preferimos reemplazar el tópico *comunicación de masa* porque, aun cuando su destinatario último es el público general a través de los medios comúnmente utilizados por la industria de la discografía y las telecomunicaciones; el impacto de las creaciones de Blades recae sobre una comunidad identificable. Un colectivo, que no por informe, se convierte en indeterminable.

Así pues, el hecho de que la celebridad de Rubén Blades se haya dado en medio del fenómeno salsero de los setenta, y que el grueso de su obra esté relacionada directamente con la salsa (aunque no restrictivamente, tal como lo demuestran sus producciones de otros géneros musicales: tango, jazz, mixtura, e innumerables piezas con patrones de merengue, cumbia y samba) delimita en gran medida al colectivo receptor: la comunidad salsera. Aunado a lo anterior, encontramos que los códigos socioculturales de los que se sirve Blades retratan el mundo del caribe latinoamericano.

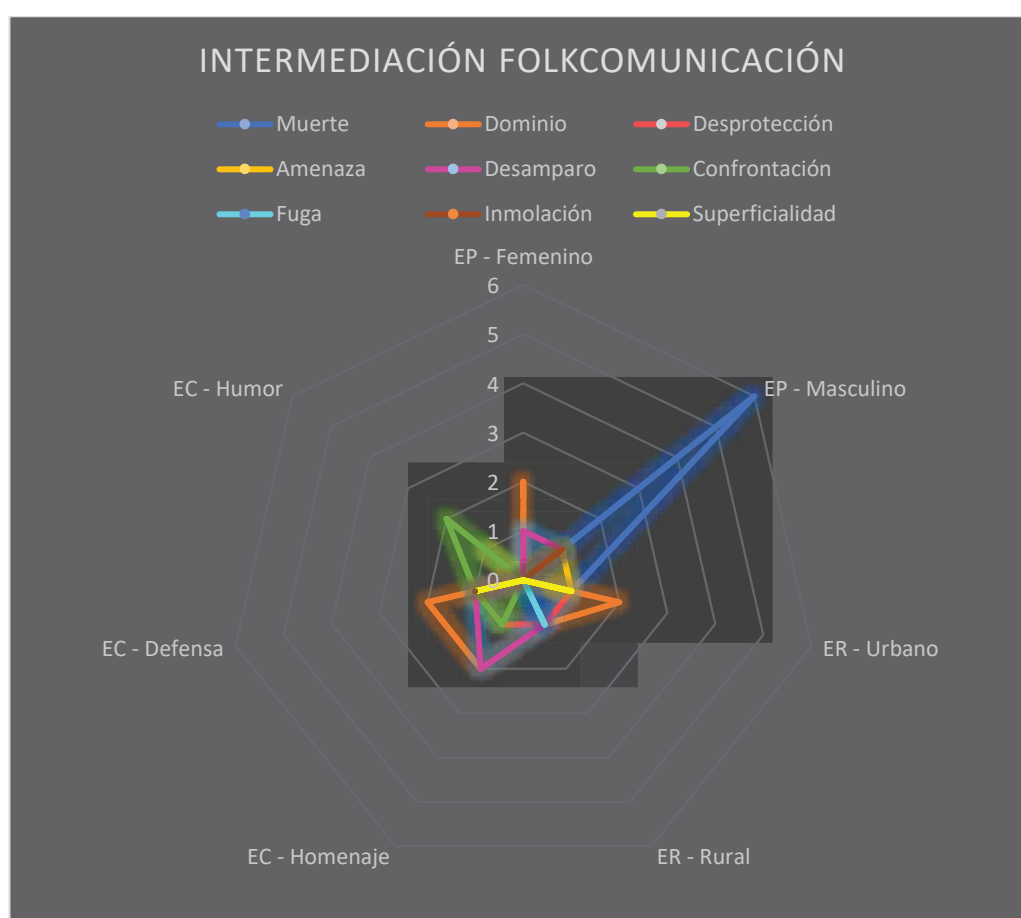
Pero este segundo factor se ve amplificado por el hecho de que el fenómeno salsero nació y estalló en New York, por lo cual la comunidad latina en Estados Unidos y la industrialización de la música tradicional, multiplicaron los potenciales receptores. En este sentido, hay un vasto grupo de oyentes con un interés primordial en esta obra, en comparación con grupos

heterogéneos difícilmente determinables; esa masa que podrían ser todos y cualquiera, y que a efectos de diferenciarla con un colectivo más asertivo, denominaremos *erga omnes*.

Lo anterior podría parecer interesante sólo en materia comercial, por cuanto se plantea como si se tratara de un nicho de mercado. Empero, nuestra intención es descubrir de qué manera operaría la folkcomunicación en un caso que mezcla condiciones de la industria y el folklor; pero que fundamentalmente, representa un paradigma identitario en un contexto sociocultural de represión y exclusión, y cuya obra completa constituye sin dudas, un patrimonio cultural de América Latina.

En consecuencia, abordamos el espectro de la violencia en la obra de Ruben Blades en función de la intermediación folkcomunicacional, tal como se ilustra en el siguiente cuadro:

Cuadro N° 2.



Tenemos tres subcategorías que a su vez se dividen en siete. Su objeto es destacar el énfasis, la tensión o el móvil de la narración si se prefiere y que responde a la cuestión: **¿Cómo se narra?** Con base en esto, cruzamos la información de las cuarenta canciones divididas por grupos y dimos con la serie de categorías que se presentan como vórtices folkcomunicacionales. La violencia retratada individualmente en las canciones se extrapola en categorías comunes:

- Muerte
- Dominio.
- Desprotección.
- Amenaza.
- Desamparo.
- Confrontación.
- Fuga.
- Inmolación.
- Superficialidad.

El enlace entre ambos cuadros, y que por ende es el elemento que nos permite relacionar las dos intermediaciones, es la dialéctica implícita en la violencia, cuestión que nos permite rastrear el movimiento del discurso (global) del autor en diferentes retratos (particulares) a través de sus canciones. El hecho de que se pueda capturar éste movimiento y que en consecuencia, sea posible vislumbrar una *cartografía del cancionero*, nos da lugar para afirmar que el universo narrativo del autor es un perfecto ejemplo de dicciones que se decantan consecucionalmente en una especie de crónica no canónica.

3. CONCLUSIONES

La principal conclusión tiene que ver forzosamente con el alcance del presente estudio, que como se anunció desde el principio, pretendía construir un modelo de análisis propio que

estableciera las pautas para futuras lecturas; bien sean estas particulares, con respecto a la narratología o la folkcomunicación, o bien, de manera global, haciendo una lectura dual de las dos herramientas al tiempo; es decir, para futuros análisis comparativos *literario-periodísticos*.

De manera consecuente, creemos haber dibujado bien las posibilidades interpretativas que ofrece éste modelo, el cual ha tomado como ejemplo el espectro de la violencia en la obra literario musical de Rubén Blades y comporta por tanto, diferentes aspectos literarios y periodísticos, leídos en clave de dicciones fácticas y ficticias.

Finalmente, estimamos que establecemos aquí las bases de un estudio mucho más pormenorizado que habrá de determinar en el futuro, si la crónica no canónica antes mencionada, constituye o no un caso de crónica alternativa latinoamericana. Entre tanto, mantendremos presente la afirmación de Chillón, según la cual:

Hablando en rigor, dar y darse cuenta de la realidad equivale a contarla, en relevante medida: a dar y a darse cuenta de ella. Y ello porque quien lo hace es el '*gnarus*', término latino que significa "el que sabe": un sujeto condicionado por su mudable circunstancia -aquí o allí, durante, después o antes- debido a su condición adverbial, contingente y perspectiva. Un narrador que construye su mundo desde una subjetividad insoslayable, incapaz de reproducir con 'objetividad' los sucesos, y no obstante muy capaz -he aquí la paradoja- de lograr que su dicción engendre una 'objetivación' palpable, inductora de muy concretos efectos. "En el principio era el Verbo", reza el comienzo del evangelio de san Juan: la 'objetividad' es una quimera; la 'objetivación', en cambio, un acaecer constante. (Chillón, 2017).

Porque Rubén Blades es una muestra fehaciente de un *gnarus* consciente y su obra, a veces denominada en el género musical Salsa Conciencia, sigue siendo una estupenda forma de entendernos teniendo como principio a Verbo, o dicho de otra manera, poniéndole la clave al Verbo.

4. REFERENCIAS

ÁLAMO FELICES, Francisco. El Microrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas. Revista Sigma 19, 2010, p. 161-180.

BAL, Mieke. Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología). Madrid: Cátedra, 1990.

BORSANI, María Eugenia. Lo decolonial en el horizonte de la folkcomunicación. RIF Vol. 14, N° 31, 2016, p. 11-29.

CHILLÓN, Albert. Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1999.

- «El concepto de ‘facción’: índole, alcance e incidencia en los estudios periodísticos y literarios». Cuadernos.info, Universidad Autónoma de Barcelona, n.o 40, junio de 2017, pp. 91-105. DOI.org (Crossref), doi:10.7764/cdi.40.1121.

PADURA, Leonardo. Los rostros de la salsa. Ciudad de la Habana: Ediciones Unión, 1997.

RONDÓN, César Miguel. El libro de la salsa: crónica de la música del Caribe urbano. Madrid: Turner, 2017.

YAÑEZ AGUILAR, Cristian, et al. Folkcomunicación en América Latina: diálogos entre Brasil y Chile. Temuco: Universidad de la Frontera. 2016.