

En el nombre del ladre, del tiro y del espíritu landro. Salsa y control, de José Roberto Duque

Daniuska González González
Universidad Simón Bolívar
gdaniuska@hotmail.com

RESUMEN

En el espacio de la narrativa venezolana contemporánea que intenta representar la violencia, consecuencia de un sujeto cada vez más indiferente, ya sea como ejecutor o testigo de ésta se coloca la escritura de *Salsa y control*, de José Roberto Duque. Este artículo se centrará en el estudio de las estrategias de representación de la violencia y relacionada con ésta, el crimen como experiencia *de* y *para* la escritura. Insistiendo siempre en que la violencia se edifica dentro de la literatura, en su génesis, este trabajo pretende mostrar cómo puede convertirse en uno de sus lugares fundamentales de enunciación.

Palabras claves: violencia-literatura venezolana-estrategias de representación

Recibido: febrero 2010

Aceptado: mayo 2010

ABSTRACT

**In the name of misery, shooting and the malicious spirit, salsa and control by
José Roberto Duque**

In the space of contemporary Venezuelan narrative which attempts to represent the violence resulting from an increasingly indifferent subject, either as executor or as witness of this. The control and Salsa places by Jose Roberto Duque. This article focuses on studying the strategies of representation of violence related to it, the crime as experience of the writing and for writing. Always insisting that violence is built into the literature, in its genesis, this paper aims to show how you can become one of the fundamental places of enunciation.

Keywords: violence, Venezuelan literature-strategies of representation.

RÉSUMÉ

**Au nom du ladre, du tire et du saint esprit landro. « Salsa et control » de José
Roberto Duque**

Dans l'univers de la narration vénézuélienne contemporaine qui essaie de représenter la violence, conséquence d'un individu de plus en plus indifférent, soit en tant qu'exécuteur ou en tant que témoin de celle – ci, on trouve l'écriture de «Salsa et

control» de José Roberto Duque. Cet article étudie les stratégies de représentation de la violence et, parallèlement à celle – ci, le crime comme expérience d’écriture et expérience pour l’écriture. En insistent toujours sur le fait que la violence se construit dans la littérature dans sa genèse, ce travail prétend montrer comment elle peut se convertir en un des domaines fondamentaux d’énonciation.

Mots clés: violence, littérature vénézuélienne, stratégies de représentation.

RESUMO

No nome do ladre, do tiro e do espírito (ma) landro. “salsa e control”, de José Roberto Duque

No espaço da narrativa venezuelana contemporânea que tenta representar a violência, consequência de um sujeito a cada vez mais indiferente, já seja como ejecutor ou testemunha desta, se coloca a escritura de Salsa e controle, de José Roberto Duque. Este artigo centrar-se-á no estudo das estratégias de representação da violência e relacionada com esta, o crime como experiência de e para a escritura. Insistindo sempre em que a violência se constrói dentro da literatura, na sua génese, este trabalho pretende mostrar como pode se converter num de seus lugares fundamentais de enunciação.

Palavras chaves: violência-literatura venezuelana- estratégias de representação

*La calle es una selva de cemento
y de fieras salvajes, cómo no,
ya no hay quien salga loco de contento,
dondequiera te espera lo peor.*

Juanito Alimaña, de Rubén Blades

Introducción

“EXTRANJERO”: esta palabra en la primera página parece un llamado anónimo, y a medida que el lector avanza, comienza a preguntarse si esta identidad no se está haciendo propia, si este extranjero no es otro que él, quien sobrevive a través de la lectura a tanta bala rebotando, a tanto crimen, a tanta violencia.

Cuando se alude a la violencia, se refiere a la de tipo *urbano*, incrustada en las grandes urbes. Aunque muchos autores han aportado definiciones importantes sobre ésta, la de Carlos Monsiváis en su texto *La violencia urbana* resulta puntual: “Megalópolis es ya sinónimo de violencia, de las formas de la decadencia que impone toda vasta concentración humana, sobre todo en un orden económico donde el trabajo,

sustituido por la automatización, tiende a disminuir, mientras la violencia se acrecienta” (1998, pp. 278-279). Además, se deja marcada desde ya la connotación negativa de la violencia, “en cuanto entraña siempre desarticular o doblegar la voluntad del otro y, por tanto, sujetarle o arrancarle de su legalidad propia. O sea: alterar o destruir su autonomía.” (Sánchez Vázquez, 1998, p. 11).

Así mismo, aunque se utilice el término violencia sin el adjetivo urbana, la referencia apunta hacia ésta. Y también a tanta *Salsa y control*, título de este libro de cuentos¹ de José Roberto Duque.

Quince relatos separados por un *Interludio* (la canción *Sobre una tumba humilde*, interpretada por Cheo Feliciano), recorridos por la vida cotidiana en un barrio caraqueño, Camboya, o en un conjunto de bloques, La Silsa, este último al lado del populoso y real 23 de Enero.

Lo primero que llama la atención recae, precisamente, en el título. Las historias, breves como destellos, a ratos unas concatenadas con otras mediante la recurrencia de algunos de sus sujetos, están atravesadas por la música salsa, por la voz de Rubén Blades, La Sonora Ponceña, Héctor Lavoe, Celia Cruz y tantos otros que se leen/escuchan. Bien nítido como recurso. Lo que queda entre sombras, a la interpretación, tiene que ver con el control, ¿de quién? ¿Hacia quién? Está difuminado, sin embargo se puede inferir que ese control es el de la voz narradora que “echa el cuento”, ojo panóptico y, además, omnisciente, que conoce su territorio como la palma de su mano y que impreca al lector, ese extraño, ese “EXTRANJERO” denominado así desde el primer cuento, Noche de línea de luz, y cuyo cierre textual opera en Otra noche de línea de gente que corre, último texto.

Pero cabe otro espacio de lectura para el título. El control en estos cuentos pertenece a la violencia urbana, desmedida, brutal, definida por Monsiváis (1998) como: “los conflictos, las tragedias, las situaciones crónicas, las repercusiones en la conducta propiciadas por el estallido perpetuo -económico, social y demográfico- de las ciudades, y la imposibilidad de un control fundado en la aplicación estricta de la ley”. (p. 275).

Con esta cita, se esclarecen algunos registros para leer la violencia urbana. En definitiva, se trata otra vez del (des)control. Ciudades periféricas dentro de las metrópolis, expandiéndose, enquistadas por el fracaso de un modelo económico-social que anula otras posibles variables, como la de las ciudades rurales o la planificación

consciente del espacio urbano, expresiones de Sanjuán (2000) “una creciente fragmentación y heterogeneidad, [de] la profundización y extensión de la pobreza relativa y [del] desplazamiento de lo público como instancia privilegiada de participación” (p. 81).

Así, lejos de apacentar incertidumbres y temores, la ciudad sólo genera una *angustia cultural*² en sus habitantes, un laberinto minotáurico de paranoia y muerte.

En los cuentos de Duque (1996), los ejecutores (des)arman esta violencia urbana como un *puzzle*, contraponiendo enfrentamientos, 9mm, ensañamientos, sobrevivencia. Cada historia se construye a partir del “control” del elemento violento, en los diálogos, en los encuadres descriptivos del barrio, en los estamentos progresivos y mezclados de la música con los relatos, de la salsa a volumen exacerbado con el control de las armas de fuego, los disparos o los cuerpos inertes sobre las escaleras. *Salsa y control*, por todas partes: “la detonación del 38 (...), el alarido ahogado en líquidos corporales, otro disparo y otro alarido y otro disparo (...); otra y otras detonaciones” (Ob.cit, p. 22).

Un punto de quiebre en el libro aparece entre la primera y la segunda partes y, aunque no resulta objetivo de este trabajo, parece pertinente su acotación: el paso de la violencia urbana (los doce primeros relatos) a la violencia social (los tres últimos). No obstante continuar leyéndose la violencia urbana en Adioses, Control y Otra noche de línea de gente que corre, el elemento de sutura entre estos se da a través de la narración de los sucesos de El Caracazo, donde el descontento popular dinamitó la vida estructural del país.

Como acota Sánchez Rebolledo (1998) en la actualidad de la violencia política y que certeramente puede vaciarse en el caso de las revueltas populares de 1989 en Caracas,

Hay situaciones en las que nadie quiere la violencia y ésta, sin embargo, estalla como resultado de una combinación de factores objetivos y azarosos, que, sin embargo, en un sentido literal constituyen una *respuesta* a esas condiciones preexistentes. En casos extremos, el recurso de la violencia aparece casi como una decisión de simple supervivencia. *Hablamos, entonces, de una violencia social propiamente dicha...* Numerosas insurrecciones espontáneas, incluyendo las que se producen en las sociedades más modernas, son una repuesta autodefensita a la violencia dominante (p. 108).

² Término utilizado por Martín-Barbero en su texto La ciudad: entre medios y miedos, para referirse a las consecuencias de la violencia urbana en las grandes capitales latinoamericanas.

Estos tres últimos relatos de Duque visualizan la violencia social como *decisión de simple supervivencia, respuesta a condiciones preexistentes*. De hecho, de manera explícita, la dedicatoria del tercer texto alude directamente a la consecuencia del acontecimiento: “247 muertos oficiales y a los otros miles de muertos (extraoficiales pero muertos al fin)”.

A efectos de este artículo, se ha decidido analizar algunos de los cuentos más representativos, aunque no se trabajará, se menciona el cuento *Cierta discordia*, ya que intertextualiza brevemente la figura del malandro Joselolo, creado por Ángel Gustavo Infante en 1986, en uno de los relatos de la narrativa venezolana contemporánea sobre el tema de la violencia urbana, continuador, entre otros, de los de *Rajatabla* de Luis Britto García. Duque refiere: “un flaquito de El Valle conocido como Joselolo, quien a cuenta de choro nuevo salió a robarse una bicicleta para ver si con ella lograba marear a la hembra, pero sólo consiguió una golpiza y una pasantía gratis por un retén de menores: en el mismísimo mercado de Quinta Crespo lo sorprendieron metiendo mano a una bicicleta de reparto, y en el acto le cayó merecumbé.” (1996, p. 51). Es de hacer notar que en el cuento de Infante, Joselolo se roba la bicicleta con éxito para impresionar a Tina, mediante líneas afines sobre la violencia urbana, buscando epicentros que los inserten en el panorama actual de la literatura latinoamericana que aborda el tema.

I

Como se había notado anteriormente, el primer cuento concluye con el último, lo cual le confiere circularidad al libro. Noche de línea de luz no puede completarse sin la suerte final de su sujeto, Elisa, la sobreviviente del horror, de la noche, de la violencia, con su “marco de efectividad”, “escenario natural”³ de las grandes metrópolis.

Desde su hogar, *rancho y retorcimiento*, “garita inalcanzable” (Duque, 1996, 13), la mujer escudriña lo que sucede en las escaleras que para cualquier observador, cualquier “EXTRANJERO”, semejan un intrincado laberinto por entre los barrios periféricos de Caracas. Las escaleras: vínculo entre una superficie que coloca al habitante de los cerros en el *otro* lugar, en un arriba marginalizado, en la cima de un reducto al que se llega sorteando la dificultad, el atraco, el miedo.

³ Los términos entrecomillados pertenecen al texto *Argumentación y Violencia*, del investigador Carlos Pereda.

Allí, Elisa se hace testigo de “escenas teñidas (...) de historias instantáneas, sangre y carajazo” (Duque, 1996, p. 13): ve ajusticiamientos, como el de Sócrates “maldito pajuó, delator confeso” (Ídem), la violación de Leonor por “dos bichos” (Ídem), la razón por la cual “al tipo más buena gente de por estas altitudes, José Gregorio el de Chejendé, lo llaman Caramiá” (pp. 13-14). Ella se acopla con la voz narradora que mira insistentemente, que sabe hasta el último secreto del barrio y que tiene un credo adaptado del cristiano: *en el nombre del ladre, del tiro y del espíritu landro*, con lo cual se bendice el robo, la acción armada y la naturaleza “malandra”.

Pero la historia se precipita en la violencia explícita cuando Fabricio, vendedor de droga, *jíbaro* en el argot delincencial, la descubre en su “observatorio” y “Un disparo levanta trozos de madera, cemento y zinc dentro del cuarto” (Duque, 1996, p. 14). Le repite una y otra vez: “Cuidado con esa boca, muchacha”, “Cuidado con esa boca, puta” (Ídem).

Lo paradójico se establece en el hecho de que el victimario encuentra a su víctima propiciatoria porque ésta se ha convertido en una *espectadora de calamidades* -para utilizar una frase de Sontag-, el ejecutor de la violencia se enlaza con el testigo que la disfruta, toda vez que el oficio de Elisa en las noches es mirar qué ocurre en las escaleras. A esto se le sumará su alegría en el último cuento cuando se entera que mataron a Fabricio, “tiembla de gozo sacando una cuenta: a lo mejor veinte balazos, quizá treinta, treinta y cinco” (Duque, 1996, p. 82). *Voyeurismo* que pasa a ser resignificado en el placer por el gesto mismo de la violencia. O como contiene el término *on/scenity*: “el punto de fuga donde colisionan las convenciones en torno a lo público y lo privado” (Barba y Montes, 2007, p. 81), ya que se trata de una mirada que desfragmenta lo privado y lo implosiona hacia lo público. La perspectiva íntima de Elisa organiza los acontecimientos a su alrededor como si se sostuvieran sobre un escenario. Ese relato del sujeto “es lo único accesible (...) [y] la realidad (...) aparece desbordada” (Martín-Barbero, 2000, p. 10).

El malentendido de la historia en Otra noche de línea de gente que corre posibilita una sinonimia que sienta una definición particular de la violencia, a juicio personal uno de los logros de la representación ficcional de ésta por parte de Duque. Para él, el beso que Fabricio le da a Elisa posee todos los elementos propios de esa violencia, porque sabe

... a sangre, (...), a muerte, (...), a campana, rumba y tambó, a salsa y control, (...), a *todos los barrios unidos* (...), a disparo, (...), a *ese es el tipo échale un tiro en la oreja*, (...), a *por favor no me mates*, (...), a tiro, a peñilla, a malandro muerto, a madre de malandro muerto, (...), a *está bien, llévate los reales pero déjame la cédula*, a *bueno cógeme pero no me vayas a matar*, (...), a calle: a BARRIO, (...), el beso de Fabricio le sabe a barrio. (1996, pp. 83-85).

Con esta cita se pueden delimitar algunos espacios incrustados en la violencia urbana: el ruego por la vida frente al criminal, la entrega del dinero y la imploración a que no asesine, la aceptación de una violación a cambio de sobrevivir, la sangre después del atraco y/o el crimen, la figura de la madre del delincuente, él siempre inocente para ella, y el compás fuerte, cada vez más fuerte, retumbando, de la salsa, de la rumba, por entre el rancherío, escaleras arriba: *Justicia tendrán, Justicia verán/ en el mundo los desafortunados./ Con el canto del tambor/ del tambor/ la Justicia yo reclamo.*

“EXTRANJERO”, el llamado que abre los dos cuentos, resulta la línea de separación entre lo violento que se produce “en la cima de un callejón hasta el ojo de escaleras” (Duque, 1996, p. 13) y ese espejismo que es la ciudad, que “se pierde más allá del cerro y su neblina cerrada” (pp. 81-82). Se siente una demarcación, un aparte, Fabricio y Elisa pertenecen a un mundo que parece lejano, *otro*, el que se mira como génesis de la violencia urbana, cual *Puño, bofetón y palo*.

II

La violencia *in crescendo* atraviesa los cuentos *Mujer de cabello Aquamarine*, *Pie de cerro y chaqueta* y *Cuerpo de noche*, hasta sacudirlos al límite. Si se revisa el texto de Monsiváis, claramente se percibe en estos uno de los factores que, en opinión del sociólogo mexicano, recurre como factor de la violencia urbana: “La pobreza como explicación específica de una zona de la violencia urbana. (...), la condición desesperada de las clases populares es gran caldo de cultivo de la violencia” (1998, p. 277). En un primer momento de la cita, Monsiváis niega el determinismo alrededor del elemento “pobreza” como generador de la violencia urbana mas luego lo reconoce como detonante.

Si se arrastra esta consideración hacia el caso de Caracas, la ciudad-espejo de *Salsa y control*, se apreciarán idénticos principios que ponen en movimiento una violencia desatada e irresuelta. No existe punto geográfico capitalino que no se encuentre rodeado o cercano a cinturones de ranchos en estado mísero, ni las zonas más exclusivas están

separadas. La ciudad ha ido implotando, *ranchificándose*, transformándose en un amasijo de diminutas casas sustentadas “milagrosamente” por una estructura de escaleras y pendientes, y a quienes las habitan sólo les queda observar desde las alturas el discurrir de esa *otra* ciudad, con grandes centros comerciales, iluminada, perdida en una vorágine de publicidades, que los seduce y, a la vez, los expulsa. Así, “La violencia reescribe el texto de la ciudad y sus reglas de juego. (...) atravesando espacios y borrando el afuera y el adentro. (...) haciéndonos experimentar la injusticia, la inseguridad, la desigualdad.” (Rotker, 2000, p. 21).

Desgajándose de esta cita, interesa llegar al componente del resentimiento para analizar los cuentos de este acápite.

“Caracas sigue abajo, lejos, ciega; (...) todos los jóvenes color de cobre sobre la tierra son un maldito y profundo recuerdo” (Duque, 1996, p. 45), así termina el cuento Pie de cerro y chaqueta. De este final se bifurcan varias líneas que señalizan hacia la violencia urbana.

Un primer estamento apunta al contexto territorial, ya mencionado con anterioridad, a esa división entre lo alto y lo bajo, el cerro marginal y la ciudad *otra*, el espacio urbano *otro*. Pero dentro de esa ciudad resalta su cualidad de no mirar, de establecer

Una gran diferencia de poder y de prestigio simbólico entre quien mira y quien es mirado, la mirada del otro, (...), puede transformarse en la mirada de la Medusa (...) La separación entre dos perspectivas discontinuas y polares, la distinción centro/periferia (...), que parece separar espacios discontinuos, provoca la mirada de la Medusa (Valdés, 1991, pp. 15-16).

Mirada ciega, que petrifica, mirada de la Medusa que lo mismo puede apuntalar la imagen de ciudad oscura que muchas veces ostenta (a pesar de su pretendida modernidad) o una metáfora que subyace dentro del imaginario colectivo caraqueño: la ciudad hostil, asfixiante, apagada, indiferente, atravesada por distribuidores cuyos nombres espantan: La Araña o El Ciempiés.

Si se continúa con la cita de Pie de cerro y chaqueta, se recalca uno de los centros por antonomasia del resentimiento: la razón racial. Aquí se entra en un campo minado. Porque durante el siglo XX venezolano se ha pretendido ocultar un racismo que, a todas luces, se complejiza cada vez más. Publicidades y discursos valorizan la figura del hombre “blanco, varón, patriarcal y `letrado” (2000, p. 39) en detrimento de quienes poseen piel cetrina, “indígenas y proletari[o]s” -acotación de Idelber Avelar extensiva a

todas las sociedades latinoamericanas-, *color de cobre*, como enfatiza Duque, característico de la mayoría de la población autóctona. Más allá de la delimitación eminentemente geográfica, también se superpone la del contraste racial: quienes habitan los cerros poseen ese *color de cobre*, maldecido en algunos momentos, como sutilmente desliza el cuento.

Por último, el recuerdo proporciona la posibilidad de que el cerro, la ciudad lejana, bien abajo, el desprecio racial, se vuelvan memoria en Hánsel, el sujeto de esta historia. Ha reelaborado estos espacios, como anulándolos de su vida violenta, de “una y otra cerveza” (Duque, 1996, p. 40), de a coñazo limpio, “No se meta con los hombres, mijo” (p. 39), de “otra temporada en la cárcel” (Ídem), del sitio que habita, donde “los choros empezarán a bajar más tarde” (p. 43). El recuerdo actúa aquí como operación de borramiento, de aplacar odios y miserias, vehículo propiciatorio porque “Antes que encarar una realidad dolorosa y difícil, la gente suele optar por recordar de tal manera que permita alivio a la disonancia cognitiva” (Lazzara, 2007, p. 17).

El resentimiento de Pie de cerro y chaqueta también construye un círculo continuo con el cuento *Mujer de cabello Aquamarine*⁴. El texto, de sólo 25 líneas, relata el proceso hasta la violación de una mujer, su temor, los pasos acechantes de los violadores, la respiración entrecortada por la persecución en el oscuro “callejón Plan Dos” (Duque, 1996, p. 35). Y el resentimiento se esconde en “esas bajuras de la madrugada” (Ídem), entre aceras de un “barrial anónimo” (Ídem): hombres que no resuelven su condición sino a través del vejamen, inadaptados que miran desde la basura lo que les es negado. Y entonces ejecutan la violencia.

El cuento presenta uno de los climas más intensos de *Salsa y control*, quizá su entramado a partir de un lenguaje de perfil, que no dice todo, que no revela todo. Armado a medias, sugiere, hilvana fragmentos, queda en entredicho. Su sentido de la violencia y del resentimiento pespuntea sombras, contrastes, registros inconclusos, golpes onomatopéyicos: “el pico de botella contra la acera, *PRAS*” (Duque, 1996, p. 35). Y termina como un signo de interrogación: “Ella recoge un objeto, algo sin forma, arma contundente. (...), y la mujer, aunque dispuesta a muchas cosas, se sabe perdida, *Hay una peste a hombre en la calle Sal Si Puedes...*” (Ídem).

⁴ Curiosa la identificación de la mujer a través de un producto de belleza, el champú *Aquamarine*, con lo cual no puede dejar de observarse cierta intención de cosificación -usando la terminología de Adorno- por parte del autor.

Para cerrar el vínculo violencia-resentimiento, el relato *Cuerpo de noche: un encuentro de amigos* (Hánsel, Rubén, Primito, Mauri, Urraca, El Manso y Calixto), en una *Noche como boca de lobo/ y un poco de lluvia fría* -infaltable ritmo de La Sonora Ponceña-, y el cadáver nauseabundo de un hombre ajusticiado a quien los reunidos comienzan a buscar y no es hasta la penúltima línea del cuento cuando “aparece un reguero de dientes y una boca enorme abierta hasta más nunca como boca de lobo o boca de hombre putrefacto que bebe lluvia fría, amanecer negrísimo” (Duque, 1996, p. 58).

Más allá de este vórtice narrativo, el dispositivo que bisagra entre la violencia, “una ráfaga de metralla lo partió por el medio y lo desbarrancó hasta ahí hasta el monte” (Duque, 1996, p. 55), y el rencor de los hombres, “en el aire (...) el tufo y la fiereza maligna” (p. 56), surge en la descripción mísera del barrio donde se cose la historia:

Este monte que ha crecido burda (...) montón de ranchos ensartados a un cerro que puede venirse abajo con un buen estornudo y tiembla con cada grito en las noches como bocas de lobo y un arroyito de orines y vainas verdes burbujeantes se desploma desde unas tuberías (Duque, 1996, p. 57).

La mirada a este espacio se connota de hastío y adversidad, del hedor insoportable, de la lluvia persistente sobre los hombres que beben, que no conocen otra realidad que ésta, de aguardiente, marginalidad, vértigo, la realidad del barrio Camboya. Y, por sobre todo, la pistola apuntando, “el 38 corto relumbra (...), cañón crudo-macizo como en tensión” (Duque, 1996, p. 58). La violencia como gestualidad última.

Trenzados por el elemento del resentimiento (más nítido en los dos primeros cuentos, menos latente en el tercero) estos relatos hurgan en un estadio de difícil aprehensión, no sólo para la ficción narrativa sino también para cualquier disciplina como la psicología y la sociología. ¿Cómo definir concretamente el resentimiento? ¿Cómo leerlo sin su superficialidad cotidiana inherente?

III

El cuento *El frío* introduce un elemento novedoso: el ajusticiamiento en manos de la policía del malandro Tabaco, cuyo prontuario lo ha llevado a estar “preso por cuadragésima, quincuagésima vez” (Duque, 1996, p. 31). Regresando al texto de Monsiváis, se consigue que uno de los registros recurrentes de la violencia urbana

aparece en “La violación de los derechos humanos a cargo, fundamentalmente, de la policía” (1998, p. 275), lo cual abre otra perspectiva para leer la violencia urbana.

Como ha sido elaborada la historia, el final adquiere una dimensión sobrecogedora. En éste, la violencia se proyecta tanto desde la gestualidad del delincuente como desde la ley que debe enfrentarlo. Tabaco intenta asesinar, “levantó la terrible actitud cilíndrica del arma, apuntando” (Duque, 1996, p. 33), la patrulla que llega en el momento del crimen, lo apresaa y luego lo ejecuta: “Reconoce el sitio de tantas muertes sin explicación, ‘Carretera-vieja-de-La-Guaira’, lo recuerda, es el lugar más frío del planeta, y también el más solo” (p. 34). Allí, le piden que se separe del auto policial y que camine, obviamente el disparo ejecutor será por la espalda, y Tabaco siente “Tanta estrella que grita arriba y no se ve ninguna” (Ídem), metáfora que se asocia con la imposibilidad de ayuda, de que alguien escuche sus gritos, con su impotencia frente a la muerte. Pero desde antes ya estaba sentenciado por la autoridad: “Ahora sí, Tabaco: te jodiste” (p. 31).

A partir de este cuento, se dimensiona el enclave que Monsiváis observa como constante en la violencia urbana. Lejos de remitir a la justicia, la actuación policial exagera en muchos casos esta violencia y, aunque el malandro cancela los derechos humanos de los integrantes de la sociedad, no pueden anularse los de él por quienes deberían mantener, paradójicamente, el orden social, situación reforzada en Venezuela por factores como la convivencia policía-delincuente, ya que ambos habitan en las periferias de la ciudad; la baja remuneración de las fuerzas policiales; y la casi carente actuación del poder judicial una vez pasado el detenido a su radio de acción.

Resulta un aporte este relato toda vez que escrituriza la óptica de quien ejecuta la violencia urbana y queda apresado dentro de ésta. Es un círculo interminable donde víctimas y victimarios se intercambian, se superponen espacios. Tanto de un lado como del otro, se disparan los 9 mm.

IV

A través de algunos textos teóricos de Barthes como *El grado cero de la escritura* y el extenso ensayo acerca de Sade⁵, se puede afirmar que, en la escritura literaria, el juego de desfiguración con el lenguaje remite a una operación de subversión tan completa y determinante como cualquier práctica en otro espacio fuera de la literatura,

⁵ Sade/I y Sade/II (1977), en *Sade, Loyola, Fourier* (pp. 7-42 y pp. 133-183). Caracas: Monte Ávila Editores.

inclusive para Barthes posee “un poder ofensivo (...) tan fuerte como el de las transgresiones morales” (1977, p. 36).

Esto se entiende porque con la escritura ficcional se rompe, se fractura, se inventa sobre una estructura cuyo carácter remite, precisamente, a esa posibilidad de descuadre, de ser otro nombrar *disociado de lo real*: “la palabra (...) atraviesa un espacio de transformación y [enuncia un] movimiento incesante (...) que es lo peculiar de la escritura” (Barthes, 1997, p. 160).

Por esta órbita de desfiguración del lenguaje se movilizan los cuentos de *Salsa y control*, con una superposición entre la jerga delincencial y la ruptura de términos y de cuerpos lingüísticos, en una escaramuza en la cual los sonidos onomatopéyicos, los silencios, las palabras que chocan y se funden, constituyen uno de los aportes más significativos al tema de la violencia urbana, pues la palabra literaria se hace a semejanza del disparo que hierde, del ruido de las pisadas del delincuente que acecha o de la sensación de miedo de las víctimas.

Esto conduce a pensar que este lenguaje adquiere el *cuerpo de su nombre*⁶, porque se hace operación semejante al espacio que pretende escriturizar. Nombrar la violencia, al victimario o a la víctima, a su actividad delictiva, crea un estatuto lingüístico, un despliegue de la palabra -en el sentido bartheano- más allá de su propia literalidad.

Se está hablando de un lenguaje “malandro”, el mismo que se utilizó en los primeros cuentos de Gustavo Luis Carrera y en los de *Rajatabla*, de Luis Britto García, así como en *Joselolo*, de Ángel Gustavo Infante. Duque dinamita su discurso narrativo, lo sacude con intemperancias, groserías, jergas del malandro. Es un estallido, una perforación como la de una bala. Pulverizado, el lenguaje se construye de enunciados que para un lector con otras referencias vivenciales se le complicaría desentrañar su significado. *Otra vuelta de tuerca* al lector como “EXTRANJERO”, llamado que comienza el libro.

Una noche oscura, fría, de llovizna persistente, “Al coñetumierda, (...) qué verga es’; un forcejeo en mitad de la pea, (...) te coñecemos entre todos” (Duque, 1996, p. 56). Los sujetos del cuento *Cuerpo de noche* buscan el cadáver de un hombre abaleado, uno de ellos ha sido testigo del horror. Mas las expresiones que resuenan a lo largo de la pesquisa, están saturadas de una violencia tan tajante como el acto que la desencadenó.

⁶ Idea desarrollada por Sergio Rojas para situaciones límites, como la tortura, el asesinato o la violencia, entre otras: “lo que el lenguaje nombra adquiere el *cuerpo de su nombre*: el nombre es la forma. (...). Acuñado por las palabras, lo nombrado adquiere el cuerpo ingrávito de una forma (...) las formas que travisten a esos nombres, a los *cuerpos* que esos nombres nombran.” (Cuerpo, Lenguaje y Desaparición (2000). En: Richard, Nelly (ed.). *Políticas y Estéticas de la Memoria* (pp. 177-186). Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Violencia doblemente ejecutada: en el enunciado narrativo y en la palabra que la nombra.

No existe cuento que escape de este *malandrear el lenguaje*, lenguaje que se sucede como apéndice de una violencia urbana sin límites que ha fabricado su propio decir: *Bicho* y *choros* (Pie de cerro y chaqueta), *burda*, *landros* y *jíbaros* (Adioses) o *entrompe* (Control). El bicho, el malo, el delincuente; el choro, sinónimo de malandro (o landro); el jíbaro, vendedor de drogas; el entrompe, la pelea; restituyen un sentido de violencia implícita en cada posibilidad del discurso, lo articulan.

Lenguaje que nombra la violencia, que es gesto, su puño: “ajusticiado en nombre de los llorosos jíbaros del bloque 15, `Paquerrespeten, nojoda” (Duque, 1996, p. 21).

Encuadre final con mucha Salsa y poco Control

Los relatos del libro de José Roberto Duque se inscriben en un espacio de la narrativa latinoamericana contemporánea cuyo epicentro se forma en torno a la violencia urbana. Si bien resulta cierto que se separa de otras narrativas con idéntico tema, por ejemplo *Rosario Tijeras*, del colombiano Jorge Franco, y *Killer*, de la brasileña Patrícia Melo, en el sentido de que éstas se enraizan en la construcción individual de la figura del delincuente mientras que Duque explora el carácter colectivo del fenómeno, su pluralidad, no por eso se aleja de esta literatura sometida al ejercicio y al escrutinio de una realidad atravesada por la violencia urbana, desmesurada y latente en todas las inscripciones sociales.

Sin embargo, en la cuentística de Duque también hace peso esa mirada que elabora *in situ* dicha violencia, que la escenifica ficcionalmente desde el propio contexto que la origina. La voz narrativa se potencia en el barrio, en el enunciado de quien sale a matar o de su víctima, en los pensamientos del malandro o de los testigos de la violencia.

Importante encuadrar, además, la construcción de una definición particular de violencia urbana en el cuento *Otra noche de línea de gente que corre*. Aquí se produce una ecuación que determina que esa violencia genere un signo de igualdad con espacios que se movilizan a su alrededor, como las armas, la sangre, las amenazas, la muerte. La violencia urbana *se hace igual a lo que nombra, toma su cuerpo*. Es una operación maleable de definición, concebida no sólo como cierre textual sino como una propuesta desde la ficción para conceptualizar la violencia urbana de la realidad.

Mucha salsa, poco control. Eso percibe el lector al cerrar el libro, ese “EXTRANJERO” que viene desde la primera página. Las voces de Héctor Lavoe o de

Rubén Blades apenas consiguen aplacar los tiros, los ecos de las historias de violencia y muerte en el barrio, en cada segundo del tiempo y el espacio de quienes allí habitan. “Yo me enteré que tú andas diciendo que tú eres un palo y el palo soy yo (...) YO SOY EL TERROR”, la canción suena, con ella el primer disparo.

Referencias

- Avelar Idelber (2000). *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Barba Andrés y Montes Javier (2007). *La ceremonia del porno*. Barcelona: Anagrama.
- Barba Andrés y Montes Javier (1980). *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI.
- Barthes Roland (1997). Sade/I y Sade/II, en: *Sade, Loyola, Fourier* (pp. 7-42 y pp. 133-183). Caracas: Monte Ávila Editores.
- Britto García Luis (1987). *Rajatabla*. Caracas/Barcelona: Alfadil.
- Duque José Roberto (1996). *Salsa y control*. Monte Ávila Editores: Caracas, primera edición, 85 pp
- Infante Ángel Gustavo (1987). *Joselolo*. Caracas: Ediciones La Espada Rota.
- Lazzara Michael J. (2007). *PRISMAS DE LA MEMORIA: narración y trauma en la transición chilena*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Martín-Barbero Jesús (2000). La ciudad: entre medios y miedos. En: Rotker, Susana (editora). *Ciudadanías del miedo* (pp. 29-35). Caracas: Nueva Sociedad.
- Monsiváis Carlos (1998). La violencia urbana. En: Sánchez Vázquez, Adolfo (editor). *El mundo de la violencia* (pp. 275-280). México: Fondo de Cultura Económica.
- Pereda Carlos (1998). Argumentación y Violencia. En: Sánchez Vázquez, Adolfo (editor) (1998). *El mundo de la violencia* (pp. 327-339). *Op. Cit. Resumen Curricular*
- Rojas Sergio (2000). Cuerpo, Lenguaje y Desaparición. En: Richard, Nelly (ed.). *Políticas y Estéticas de la Memoria* (pp. 177-186). Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Rotker Susana (editora) (2000). *Ciudadanías del miedo*. *Op. cit.*
- Sánchez Vázquez Adolfo (1998). Presentación. En: Sánchez Vázquez, Adolfo (editor). *El mundo de la violencia* (pp. 9-12). *Op. Cit.*
- Sanjuán Ana María (2000). Democracia, ciudadanía y violencia en Venezuela. En: Rotker, Susana (editora). *Ciudadanías del miedo* (pp. 81-93). *Op. cit.*
- Sontag Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. Bogotá: Alfaguara.
- Todorov Tzvetan (1996). *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Tzvetan Todorov en *Los géneros del discurso* (1996): “como principio generador” de la historia narrativa (p. 175).
- Valdés Adriana (1991). Los centros, las periferias y la mirada del otro. *Mapocho*, 29, 11-17.

Autora

Daniuska González González

Doctora en Humanidades en la Universidad Central de Venezuela. Profesora del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Simón Bolívar. Su línea de investigación se centra en la literatura latinoamericana contemporánea, fundamentalmente en los espacios relacionados con la violencia. Algunos de sus ensayos han sido publicados en revistas especializadas de Estados Unidos, Chile y México.