

Échale salsita
Presencia de la salsa en cuatro obras de la literatura colombiana del
período 2000-2015



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**
1 8 0 3
**FACULTAD DE
COMUNICACIONES**

Juan Esteban González Puerta

Asesor:

Dr. Pablo Montoya Campuzano

Trabajo de investigación para optar al título de
Magíster en Literatura

Universidad de Antioquia
Facultad de Comunicaciones
Maestría en Literatura

Medellín

2018

*A Marleny Puerta, mi Madre, quien desde su vientre
me transmitió el amor y la pasión por la salsa.
(Música de fondo: Canto al amor - La Sonora Ponceña)*

*A Marina Puerta, mi Tía (q.e.p.d), quien me enseñó a bailar y que cada día que
pasó no dejó de luchar, de moverse, de ¡bailar!
y de recordarme a su manera que “la vida sin música sería un error”.
(Música de fondo: Mi bajo y yo - Oscar D’León)*

*A Lina Giraldo, con quien siempre estaré agradecido por su incondicional
complicidad, el tiempo, las palabras y el
Amor brindado... “ella que sin rendirse insiste,
en regalarme sueños que mi razón resiste”.
 (“Ella” canta Rubén Blades)*

Agradecimientos

Sin lugar a dudas quiero agradecer a mi familia, mi Madre y mi Tía, por el amor brindado y el apoyo incesante con el que aderezan el cuidado y la protección que me proporcionan cada día.

A la familia elegida, las amigas y los amigos con los que disfruto el paso de los días compartiendo las “bandas sonoras” que acompañan nuestra vida y existencia. En medio de ese trasegar la salsa tiene, sin duda alguna, un lugar prominente que goza de cariño y credibilidad.

A los académicos que de alguna forma contribuyeron en la elaboración de esta monografía:

Al asesor, Pablo Montoya, por el tiempo, la paciencia, por su saber compartido y sus palabras cálidas en cada asesoría.

Al profesor Fabio Martínez en la Sultana del Valle, por su Cali-dez, confianza y generosidad al momento de la visita a su ciudad hace un par de años atrás.

Al profesor Alejandro Ulloa, por su Cali-dez, generosidad, seriedad y rigor académicos, así como por los y saberes afro-antillanos compartidos. “¡Salsa y placer, hasta vencer!”

Tabla de contenidos

| | |
|--|-----|
| Introducción | 6 |
| Capítulo 1. Historia de un <i>ritmo</i> | 13 |
| Lado A | 18 |
| Lado B | 28 |
| Capítulo 2. ¿Novela y cuento salsero? | 36 |
| La novela urbana, una semblanza | 45 |
| Los antecedentes de la música afroantillana en la narrativa Colombiana: Caicedo, Valverde y Esquivel | 51 |
| Los sucesores del legado salsero-literario: Martínez, Villadiego y Valencia | 62 |
| Capítulo 3. Música y Literatura: una conexión incesante | 70 |
| A modo de preámbulo, dos referencias fundamentales: una novela y un ensayo. | 70 |
| La literatura colombiana y la salsa en el siglo XXI | 73 |
| La presencia de la salsa en el corpus: Primera aparición | 76 |
| Segunda aparición: Musicalización del discurso | 88 |
| Tercera aparición: Salsa, oralidad, e intertextualidad | 94 |
| Capítulo 4. Salsa y literatura. Otros encuentros en el corpus | 103 |
| La “educación sentimental” o entre el amor y el desamor | 106 |
| Lado A: El amor | 106 |
| Lado B: El desamor | 113 |

| | |
|--|-----|
| Bonus track 1: El barrio y <i>el salsero</i> | 121 |
| Bonus track 2: Salsa e Insurgencia..... | 125 |
| Conclusiones | 130 |
| Referencias..... | 136 |

Introducción

Nuestro interés por la relación entre la salsa y la literatura, fenómenos que el autor había estudiado antes por separado, se afianzó gracias a un viaje realizado a la ciudad de Cali durante el año 2016. Producto del estímulo que proporciona el ambiente de la Sultana del Valle en cuyo aire se perciben los aromas de “caña, tabaco y brea”, cargados de las brisas del Pacífico y, sobretodo, sazonados al calor de la salsa que se escucha en cada rincón de la ciudad, surgió la razón de la presente investigación que gira en torno a la producción literaria reciente –lo que va del siglo XXI- y que utiliza y/o combina en su estructura o contenido al estilo de música afroantillano llamado salsa.

El referenciado interés nos llevó a realizar una búsqueda bibliográfica acerca de la existencia de producciones literarias diferentes a la de Andrés Caicedo. Como resultado de la búsqueda, encontramos que el registro del papel que ha tenido este estilo de música dentro de la historia de las letras en Colombia (novela, cuento y poesía), es escaso y que, justamente por este motivo, es que se conoce poco acerca de las relaciones que han podido establecerse entre la salsa y la literatura en el país. Del capítulo histórico, sin duda alguna, el hecho que más ha de ser recordado y que acaparó la atención no solo a nivel literario sino de la crítica, fue la aparición de *¡Que viva la música!* en 1977, uno de los primeros textos dentro del país en incorporar en su composición, recursos propios del rock y la salsa, alcanzando una difusión y un reconocimiento que le permitió mantenerse favorable a los círculos letrados, no solo de su época, sino en los de la actualidad.

La novela de Caicedo, que cuenta con el hecho de sentar un precedente no solo a nivel estilístico sino compositivo, se encarga, entre otros asuntos, de captar no solo las vivencias y transformaciones vitales de María del Carmen Huerta, sino de incluir el valor social de los dos fenómenos musicales más importantes que impregnaron con sus códigos la cotidianidad de los jóvenes de Cali en la delirante época del setenta. De esta manera, consideramos que la novela *¡Que viva la música!* debe ser concebida como un documento con un alto valor literario, sino histórico y social, en tanto que registró un acontecimiento decisivo que contribuyó a marcar un precedente y a despejar el camino de dos autores posteriores, los también caleños: Umberto Valverde y Alberto Esquivel, quienes continuaron con la exploración estilística usando como recurso elementos musicales de la música afro-antillana como las líricas, los títulos de las canciones así como los fenómenos a nivel social derivados de los distintos ritmos que fueron abriéndose paso.

Partiendo del anterior panorama y a partir de la búsqueda bibliográfica en el referenciado viaje, encontramos que existen distintos tipos de manuscritos, entre ellos crónicas, folletos, revistas, poemas y algunas contadas elaboraciones literarias publicadas que proliferan en el ambiente y que amplían el abanico de posibilidades a la hora de encarar el fenómeno de la salsa. El material recopilado fue útil a la hora de considerar nuestro objetivo general que consiste en realizar un análisis del influjo de la salsa en las novelas *El tumbao de Beethoven* (2012) de Fabio Martínez, *Con el pucho de la vida* (2011) de León Valencia y los cuentos “*El de la rumba soy yo*” y “*Estarás formando lazos no conmigo*” del libro *En la escuela de rumberos* (2005) de Rey Carlos Villadiego, teniendo en cuenta, la tradición que marcaron autores como Andrés Caicedo, Umberto Valverde y Alberto Esquivel, esta vez observando tanto los fenómenos sociales tejidos

alrededor de las obras del corpus como los testimonios culturales que desempeñan una labor literaria y estética.

Después de la selección, la lectura y de un análisis elemental de las obras, establecimos los siguientes objetivos específicos:

1. Realizar un examen detallado de las obras seleccionadas, enfocando nuestro interés en el contenido de la obra más que en la estructura. Esta priorización del contenido sobre la estructura está basada en el interés que genera la salsa como fenómeno sociológico y musical, de cómo esta llega a ser concebida, representada, utilizada y finalmente insertada en las obras.
2. Determinar la función del nivel temático y de contenido en la relación entre la salsa, desde las líricas, y las obras seleccionadas dentro del corpus.
3. Discutir la idoneidad e implicaciones de lo que se nombra como “Novela salsera” o “Cuento salsero”, categorías en las que se enmarcan ciertas producciones literarias y cuya distinción es, precisamente, la de contar en su historia con este recurso musical.

Para el desarrollo de los anteriores objetivos y el análisis profundo del corpus, acudimos a las herramientas brindadas por la Teoría de la Literatura, en especial a sus capítulos interpretativos conocidos como Literatura comparada e intertextualidad. De la primera debemos, en primer lugar, aclarar que no puede definirse simplemente como una teoría de la comparación a secas, puesto que obtiene su consistencia “a través de múltiples disciplinas, no solo de aquellas relacionadas directamente con la literatura o con el fenómeno literario, sino también con otras

procedentes de diversas ramas del saber científico” (Gil-Albarellos, 2006, pág. 11), es decir, comparte su metodología con diferentes ramas del saber humano.

Su interés reside no solo en cotejar las manifestaciones formales respecto al texto, sino en develar las influencias puntuales entre autores y obras, incorporando a su ámbito de estudio dos cuestiones: “el canon como concepto teórico y la canonización de obras y autores por un lado, y el análisis de la literatura menor o géneros menores, por otro” (2006, pág. 14). En esta instancia debemos puntualizar dos asuntos primordiales a los que nos tenemos que circunscribir respecto a lo que venimos mencionando. El primero consiste en insistir en que la Literatura comparada debe ser entendida y considerada más como un método de análisis que como una teoría completamente constituida¹:

La literatura comparada no debe elaborar teorías, o convertirse en teoría, sino que partiendo de unos principios teóricos básicos y necesarios, propone métodos de análisis de los fenómenos literarios y culturales, formas en definitiva de aprender a valorar la literatura desde nuevas perspectivas (Gil-Albarellos, 2006, pág. 15).

El segundo asunto que nos compete indicar para aclarar las herramientas conceptuales de análisis es que la Literatura comparada no posee una definición unívoca. Esta dificultad proviene, precisamente, del hecho de coincidir con metodologías de otras disciplinas que también utilizan la comparación como una manera válida para acercarse a los fenómenos que les

¹ Huelga decir también que cuando se mencionan los principios teóricos nos estamos refiriendo, más bien, a que estos últimos sirven como punto de apoyo al ser proporcionados, primordialmente, por la teoría, la crítica y la historia literarias.

interesa analizar y como operación racional básica para el momento de la comprensión. Sin embargo, a pesar del obstáculo que representa no estar completamente definida, podemos considerarla como un método que contribuye a la ampliación, comprensión y conocimiento del fenómeno literario, en especial, cuando su análisis:

trasciende lo particular de los productos artísticos literarios —enlaza en este punto directamente con una nueva formulación de la cuestión de literalidad—, y se ocupa de la relación que estos guardan con otras facetas artísticas del hombre como son la pintura, la escultura, la música y últimamente el cine (pág. 15).

La convergencia metodológica de la Literatura comparada, más allá de ser una dificultad, muestra ser una virtud por el hecho de compartir abordajes procedimentales con otras ramas del saber. Nos aproxima a la comprensión y al conocimiento del fenómeno literario de manera más global e inclusiva, un logro que difícilmente podría conseguirse al restringir el análisis a la historia, la crítica y la teoría literaria consideradas separadamente. De manera que, la posibilidad de ampliar el entendimiento del fenómeno literario, ya sea a partir del análisis individual de una obra, así como de su crítica, nos muestra un abanico de posibilidades, entre ellas, la de “someter a comparación la diferente asimilación que han tenido y tienen los principios literarios y criterios que rigen lo literario para una más completa visión de los mismos, así como de los teóricos y movimientos que la han acometido” (pág. 25)

Respecto al término intertextualidad, consideramos necesario aclarar cómo será entendida. Para hablar de su origen debemos remitirnos a la teoría propuesta por Bajtin (1981) acerca del discurso dialógico:

El lenguaje, según Bajtin, es polifónico por naturaleza, en todo enunciado está presente la voz ajena; el lenguaje pertenece a una entidad colectiva, no somos propietarios de las voces

que utilizamos al hablar. El hombre es pues un ser dialógico, inconcebible sin el otro. Así, la dialogía se refiere a la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas (Vicente-Yagüe Jara & Guerrero Ruiz, 2013, pág. 247).

Partiendo de lo propuesto por Bajtin, Julia Kristeva desarrollaría el término de *intertextualidad* en 1967 para referirse a la configuración del texto literario mediante voces o palabras ajenas: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de noción de intersubjetividad se instala el de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble” (Kristeva, 1978, pág. 190). Debemos considerar pues al texto como un tejido formado por miles de hilos, pensados como historias que, siendo paralelas, cabe la posibilidad de un entrecruzamiento lo que forma relaciones que, a su vez, entretejen el fenómeno conocido como intertextualidad. Desde este punto de vista, la literatura adquiere una nueva posibilidad de análisis y esta evoca una nueva posibilidad de sentido.

En su libro *Intertextualidad, redes de textos y literaturas transversales en dinámica cultural*, Jesús Camarero citando la obra de J.F Chassay señala:

En sentido estricto, se llama intertextualidad al proceso constante y quizá infinito de transferencia de materiales textuales en el interior del conjunto de discursos. Desde esta perspectiva todo texto puede leerse como si fuera la confluencia de otros enunciados, dando lugar a unas relaciones que la lectura y el análisis pueden construir o desconstruir a cual mejor. En un sentido más corriente, intertextualidad designa los casos manifiestos de relación de un texto con otros textos. (Camarero, 2008, pág. 25).

Finalmente, para Camarero la anterior definición contiene dos aspectos que, desde su punto de vista hay que precisar y que, a su vez, nos serán útiles para entender de qué se trata el asunto del que nos venimos haciendo cargo. “En primer lugar, la intertextualidad como «proceso constante y quizá infinito de transferencia»” (pág. 25), nos remite a lo que ocurre en medio de un proceso histórico en el que se fragua la tradición por cuenta de la acumulación sistemática de obras y textos de calidad, un asunto que evidencia el hecho de considerar a la literatura como una totalidad en cuyo centro se llevan a cabo profundas relaciones intertextuales. Y en segundo lugar, “la delimitación del ámbito en el que se produce la materialización y evidenciación del hecho intertextual, que se puede «construir o desconstruir»: esto ocurriría en el proceso de lectura y de análisis” (pág. 26), es decir, es el lector quien detecta o reconstruye la relación intertextual que termina siendo un fenómeno relacionado con la recepción.

Ya dispuesto parte del andamiaje teórico-metodológico y que terminará de desarrollarse al interior de la presente monografía, el trabajo se encuentra dividido en cuatro capítulos: En el Capítulo 1 nos encargamos de rastrear la historia de la salsa a partir de las colonias latinas de emigrantes en New York para, a partir de allí, examinar los diferentes tratamientos que se le ha dado al concepto. En el Capítulo 2 realizamos una exploración alrededor de la tradición literaria a partir de los conceptos de novela de ciudad y novela urbana, junto con el rastreo de los antecedentes literarios de la música afroantillana en la narrativa Colombiana, para desembocar en los sucesores del legado salsero-literario. En el Capítulo 3 llevamos a cabo el análisis central del corpus, es decir, examinamos cómo la música salsa determina y da cuenta de fenómenos sociales en las obras escogidas, y cómo constituye, parcialmente, algunas de sus estructuras narrativas. En el Capítulo 4, finalmente, analizamos esos otros elementos perceptibles en el

corpus que también guardan relación con la salsa y finalizamos con la presentación de las conclusiones del trabajo.

Capítulo 1.

Historia de un *ritmo*

“La salsa es un estado de ánimo.
Cuando estoy triste, es capaz de ponerme alegre, y cuando estoy alegre,
eleva mi ánimo hasta las alturas”.

Roberto Roena.

“Sin salsa, no hay paraíso
Si no hay clave, pues no hay guiso
Porque sin salsa no hay paraíso”.

El Gran combo de Puerto Rico.

Más allá de la discusión acerca de si la salsa es o no un género musical, lo que resulta innegable es su carácter de fenómeno socio-cultural. Debemos aclarar que no estamos excluyendo su importancia ni su aporte dentro del ámbito de lo que se concibe, por ejemplo como lo latino, ni tampoco su contribución a la música en general. En este capítulo lo que nos interesa es no entrar en el debate de lo técnico, sino abordar la salsa en sus circunstancias y consecuencias socio-históricas.

Aquello que desde inicios de la década de 1970 se llamó salsa surgió como uno de los productos más distintivos de la confluencia migratoria y posterior establecimiento en los Estados Unidos de mediados del siglo XX, de poblaciones latinas provenientes de países como Puerto Rico, Cuba, República Dominicana, Panamá, Colombia y Venezuela. Esta afluencia de población cargada con un acervo cultural particular, el del inmigrante, logró producir gracias a la combinación de patrones rítmicos determinados, ese condimento musical distintivo de la población latina que se diferencia de otros sonidos contemporáneos, debido a que “basa su patrón rítmico en la guaracha cubana, pero arreglada con influencias de *jazz*, el *rhythm & blues (R&B)*, el *soul* y el *rock’n’roll*” (Romero, 2000, pág. 12).

Pasada la segunda mitad del siglo XX, los trastornos sociales de la década del 60 como la guerra de Vietnam, el conflicto entre capitalismo y socialismo, la amenaza nuclear, los regímenes autoritarios, la discriminación racial y las desigualdades entre géneros, etc., se recrudecieron en la vida estadounidense de la década del 70 y se sumaron a acontecimientos propios de la década como la crisis petrolera de 1973, el incremento de la criminalidad, el naciente narcotráfico, la desindustrialización y la caída demográfica. Estos elementos determinaron las problemáticas más sustanciales que caracterizarían la cotidianidad de la población hispana y afroamericana, asentada en dos de los lugares más fundamentales para la historia de la salsa; los dos barrios insignes donde todo comenzó, el crisol donde convergieron prácticas, estereotipos, creencias y estrategias de supervivencia de las poblaciones latinas: el Spanish Harlem y el Bronx.

El conjunto de creencias y prácticas patrimoniales de los inmigrantes que se establecieron en estos barrios, no es gratuito. Como lo afirma Ulloa (2009) la salsa como fenómeno socio-

cultural se alimenta de dos fases primordiales y constitutivas de aquello que podría llamarse cultura americana: La primera fase tiene que ver con las mezclas creadas a partir de la unión de culturas europeas, africanas e indoamericanas que conviven en América desde finales del siglo XV. La segunda, más cercana en la historia (¡y en la memoria!) social y cultural de las Américas, se refiere a la fusión poblacional que se produjo durante las primeras décadas del siglo XX entre los inmigrantes del Caribe llegados a la ciudad de Nueva York.

Estos dos espacios físicos serán los encargados de albergar y recibir toda la carga cultural y espiritual de los inmigrantes. Por ello poseen una relevancia sustancial para el fenómeno estudiado, incluso mayor que el propio país en el que se reside. Los espacios físicos son revestidos de un significado y un simbolismo singular proveniente de la conjugación de códigos culturales heredados y adquiridos, aderezados con una cotidianidad y un contexto agreste, áspero y herrumbroso para los inmigrantes de la época. Es así como “el barrio constituye el referente más inmediato e importante de la cosmogonía caribeña y, como tal, impone el pasado, delimita el presente y determina en gran medida, el futuro de sus habitantes” (Romero, 2000, pág. 38).

El barrio se convierte entonces en el escenario y el símbolo más determinante en la vida de los latinos residentes en Nueva York. Este receptáculo espacial será testigo, arte y parte de los personajes sociales y ficticios que encontraremos en historias y en letras de canciones. El barrio será habitado, cantado y narrado por distintos autores, léase compositores y escritores, quienes caminando las calles y las aceras, sumergiéndose en callejones y atisbando en las esquinas, se encargarán de dinamizar y perpetuar en sus obras y en la memoria de lectores y bailadores, las añoranzas, la nostalgia, los dramas, los vicios, las muertes, los amores y desamores... todos los ingredientes constitutivos y propios de la vida urbana.

Dos universos dan cuenta de la vida que la población inmigrante sobrellevaba en estos espacios. Uno es el universo literario. En él, específicamente en la novela del puertorriqueño Emilio Díaz Valcárcel (1929-2005), titulada *Harlem todos los días* [1978, México: Nueva Imagen], encontramos el primer registro literario acerca de las vicisitudes de la población inmigrante. En ella el autor retrata de manera detallada, exhaustiva y violenta, la vivencia, por parte del protagonista, de la expatriación neoyorkina. Hecho que impulsa la trama y constituye la condición de posibilidad del relato. Así mismo, la narración se encarga de hacer referencia a la diversidad y complejidad de los mundos de los migrantes, quienes entretejen, acoplan y rechazan expresiones culturales tan sustanciales como la música, la comida y la vestimenta en una sociedad que los rechaza y desestima, pero que, paradójicamente, los usa para su sostenimiento y progreso.

El otro es el universo musical con la salsa como su exponente por excelencia. En ella, las letras de las canciones aparecen como nicho idóneo para la manifestación de los sentimientos y emociones de los inmigrantes. Es así como encontramos que “la añoranza, la exaltación o la nostalgia del barrio es una constante en las letras salseras y en la vida de cualquier latinoamericano nacido después de 1950, época en la que se empiezan a forjar las grandes urbes, diseñadas de forma espontánea, anárquica y contradictoria, por las intensas migraciones campesinas de las que son hijos los destinatarios de la salsa (Romero, 2000, pág. 38).

Todas las manifestaciones de sentimientos y pensamientos contenidas en las líricas, atestiguan las diferentes perspectivas de cómo es vivenciado el contexto por parte de personas y personajes. Es decir, para los creadores, el ejercicio de plasmar aquello que observan, piensan o sienten no es un mero ejercicio mecánico producto de su relación con lo real. Algo así como

afirmar que “en la salsa sí se cumple la «hipótesis del reflejo» en la medida en que narra de diversas maneras el contexto inmediato, sus personajes y figuras sociales, sus dramas, o las pequeñas historias locales que pueden simbolizar caracteres universales” (Ulloa Sanmiguel, 2009, pág. 106). Esto último sería más bien, una interpretación facilista del fenómeno ya que, salida de todo mecanicismo, teniendo en cuenta la conjugación de la percepción del contexto con el ejercicio de creación textual –tanto en la música como en la literatura- en la relación que se establece con lo real “hay una percepción crítica que lo trasciende a través de la parodia, la ironía, la burla, o incluso, la denuncia al estilo de *Juanito Alimaña*” (Ulloa Sanmiguel, 2009, pág. 106).

Podríamos decir que el insumo primordial con el que se nutren las historias referenciadas, además de lo sentido a nivel existencial y espiritual, también lo componen, a nivel espacial y geográfico, la calle y la esquina. Por la primera, descrita como una “selva de cemento y de fieras salvajes, ¡cómo no!”, transitan las voces de los habitantes, de los inmigrantes que comentan, cuentan, vituperan, chismorrear y se quejan de su realidad y cotidianidad. Por su parte, de la esquina sabemos que, además de ser un lugar donde dos superficies convergen en un ángulo, son lugares de encuentro, de superposición y conflicto, incluso de *residencia* de los habitantes de la urbe. La esquina es el lugar donde se cuecen y se moldean las fisionomías particulares de ideas, historias y personajes:

La esquina es el *aleph* del Caribe, el punto de encuentro y, sobre todo, de fuga. En ella se desarrollan los principales instintos, se mata el tiempo, se juega, se canta, se baila y se conspira inútilmente. La esquina es, a los latinos, lo que el ágora fue para los griegos” (Romero, 2000, pág. 38).

Así entonces, los barrios son:

“escuelas de malicia, donde se pone a prueba la astucia de los dominados para sobrevivir. Refugios del saber ancestral donde el habla también es ritmo, donde igual suenan los tambores y los relatos de la cotidianidad, musicalizados, en medio de la marginalidad y el estigma” (Ulloa Sanmiguel, 2009, pág. 106).

Todo el cúmulo de elementos que podemos ver registrado no solo en las líricas sino en la musicalidad del fenómeno, nos permite referirnos a la salsa no solamente desde la perspectiva musical, sino como un término que engloba un fenómeno de tipo socio-cultural, nutrido de elementos como la migración, lo simbólico, lo religioso, lo identitario, lo económico, etc., viéndose concretado en producciones tangibles como las letras de las canciones, los cuentos y las novelas que hacen parte del corpus analizado.

Veamos a continuación dos lados de nuestro fenómeno sonoro.

Lado A

“Póngase pa’ las cosas, que sigue imperando el son.

Si te hablan de salsa, ¡mentira! se llama son”.

Estrellas de Areito (1979).

Determinar el nacimiento de la salsa es una tarea compleja. Los avances en la investigación del fenómeno musical y social por parte de diferentes teóricos, entre ellos musicólogos, historiadores, antropólogos, sociólogos y/o estudiosos del folclor musical del Caribe han ayudado a esclarecer una buena parte del momento y el lugar donde surgió el asunto. La información recopilada, el rastreo histórico del vocablo y sus usos a nivel conceptual, son datos beneficiosos para esta investigación. Observemos que el término por el mismo hecho de *sonar* en

ámbitos aparentemente disímiles, muestra una característica sustancial: su ductilidad. No obstante, a pesar de que posea esta condición, veremos que dentro de los usos de la palabra, el significado que para muchos prevalece es el referido a una sustancia culinaria².

Esta referencia culinaria es fundamental ya que, por un lado, será utilizada por algunos de los más reputados músicos de la escena latina para desacreditar su existencia como constructo musical y, por otro lado, este uso será, paradójicamente, el elemento aglutinante, es decir, la base del campo semántico del fenómeno. El vocablo ha servido para nombrar agrupaciones como el Conjunto Los Salseros de Cheo Marquetti (1959), reproducciones discográficas como la de Federico y su Combo: *Llegó la salsa* [1966], o programas radiales encargados de difundir la música: “Asimismo, el locutor Phidias Danilo Escalona ya había popularizado en Radiodifusora de Venezuela su programa *La hora del sabor, la salsa y el bembé*, primer espacio radial dedicado exclusivamente a la música que ya revolucionaba el barrio caraqueño” (Rondón, 2007, pág. 49).

De manera pues que resulta indiscutible no solo la maleabilidad de la palabra, aparecida en los ámbitos culinario, discográfico y radial; sino, su efectiva adaptabilidad. Consideramos al primero como punto de partida debido a que es, precisamente desde lo culinario, que podemos rastrear el término y, de alguna manera, apoyarnos en esta referencia nos ayudará a vislumbrar la evolución de su concepción y su ulterior uso, tal como nos encargaremos de demostrarlo en el presente capítulo.

² En este punto queremos recordarle al lector que toda discusión musical que se presente en este capítulo y en el orden de ideas que se ha expuesto, obedece a la discusión por el uso del concepto para historizar y tratar la salsa como fenómeno social.

Es entonces gracias a registros fonográficos, principalmente aquellos referidos a la historia de la música en Cuba, que se nos permite rastrear, en principio, cuándo se utilizó por primera vez el término salsa. Fue Ignacio Piñeiro Martínez (La Habana, 1888-1969), músico y fundador del Septeto Nacional, quien se encargó de que dicha palabra comenzara a hacer parte del vocabulario musical del Caribe. El primer registro del vocablo podemos encontrarlo en el título del son-pregón *Échale salsita* compuesto por Piñeiro y estrenado por el Septeto Nacional en 1932. La composición, hace referencia a las butifarras hechas por Guillermo Armenteros apodado El Congo, un negro liberto nacido en Catalina de Güines en 1875.

Échale salsita

Género: Son-pregón /1932

Autor: Ignacio Piñeiro Martínez

Salí de casa una noche aventurera,
Buscando ambiente de placer y de alegría,
¡Ay mi Dios, cuánto gocé!,
En un sopor la noche pasé,
Paseaba alegre nuestros lares luminosos,
Y llegué al bacanal,
En Catalina me encontré lo no pensado,
La voz de aquel que pregonaba así,
¡Salsa!
Échale salsita, échale salsita, échale salsita;
Más, más, más, más. (Coro)

En este cantar propongo,

Lo que dice mi segundo,
No hay butifarra en el mundo,
Como la que hace el Congo.

Esta referencia de clara perspectiva y evocación gastronómica: “échale salsita a la butifarra” y que El Congo Armenteros pregonaba al momento de la venta, nos permite aclarar un asunto primordial y es que, la mención de la palabra en la canción, no se refiere a la creación de un género musical. Más bien nos deja entrever, la poliritmia de géneros juntos: el son mezclado con estilos como la guajira, el bolero y la rumba que, siendo combinados, suelen producir la amalgama perfecta tal como lo fueran los condimentos o ingredientes para la receta de los bocados. Los referidos componentes de la mescolanza convierten, tanto al alimento como al ritmo, en un producto con un sabor y un estilo de ejecución particulares que, en este caso, reflejados en lo sonoro, permiten diferenciar a la salsa de cualquier otro tipo de música.

La diferenciación que se puede realizar entre géneros musicales, para algunos también llamados ritmos, puede realizarse con base en criterios propiamente musicales, o bien, puede hacerse por el experimentado oído de aquella persona (melómano o apasionado) que en contacto permanente con las músicas afro-antillanas, logra distinguirlo de otros ritmos tales como la guaracha, el mambo, el guaguancó, el cha-cha-cha o el boogaloo. Consideramos importante referirnos a la diferenciación entre ritmos porque es desde allí que parte una discusión muy interesante retomada por teóricos de las ciencias sociales y de la música, entre ellos algunos famosos intérpretes, acerca de la *originalidad* o *veracidad* de la salsa. No nos queremos adentrar en la cuestión teórica porque en primer lugar no es de nuestra competencia y tampoco es la

intención de la investigación. Nuestro interés reside en resaltar su historia y algunas de sus concepciones e, incluso, señalar algunas de las dificultades por las que ha tenido que atravesar el término para llegar, hasta nuestros días, a ser aceptado y vivenciado como una muestra indiscutible de la capacidad musical creadora y adaptativa que posee el humano.

Como lo menciona Ulloa (2009) en la diversidad de discusiones y opiniones acerca de la salsa, podemos sorprendernos al encontrar definiciones que van desde el descrédito, pasando por la ingeniosidad hasta llegar a algunas desprovistas de sensatez. Entre ellas podemos mencionar las brindadas por elogiados y respetados músicos, entre ellos Tito Puente, quien con frecuencia mencionaba como en las revistas *Latin New York* (1985), *Revista Canales* (1989), algo así como que “salsa no es un término musical, la salsa se come, salsa de tomate, salsa de espagueti, salsa picante. La salsa no se ve, no se escucha, no se baila... ¡La salsa, me la como!”³.

En su libro *La música en persona* [1986, Editorial Letras Cubanas], su autora, Erena Hernández, en una entrevista titulada *Conversación con Pérez Prado*, registra claramente lo concebido por el músico cuando este comentaba que “la llamada salsa es una farsa, porque no existe como “salsa” no, como música tropical sí, porque su verdadero nombre es guaracha...porque la salsa no existe: ni como música ni como ritmo. Para poder llamarse salsa debía tener un ritmo diferente; el que tiene es de guaracha y termina en ritmo de mambo” (Hernández, 1986). Y es que Pérez Prado, al catalogarla más bien como música tropical, da cuenta de cómo en la época de finales de 1970 la historia de la música llamada salsa y la historia

³ En esta ocasión reseñamos sus opiniones de la entrevista emitida en un canal peruano y realizada por la presentadora Gisela Valcárcel en 1995. <https://www.youtube.com/watch?v=YYSnxb3BMdg>

de la Música Latina, dentro y fuera de la ciudad de Nueva York, comienza a bifurcarse. “*While new styles of expression began to emerge on the local level, “salsa” became the catchword for all “tropical”, Latin music around the world, such that by the first decades of new millenium*” (Flores, 2016, pág. 233).

Toda esta desidia y rechazo respecto a la existencia o no de esta música, rastreable mediante la historización del término, puede ser encontrada no solamente en los músicos cubanos tanto residentes en la isla como exiliados en aquella época (entre los años 50 y 70 del siglo XX), sino también en uno de los principales representantes de las letras cubanas: Guillermo Cabrera Infante autor de *Tres tristes tigres* (1965). Su posición respecto a la salsa no discrepó de la concebida por algunos de los músicos previamente mencionados. En una entrevista concedida a Enrique Romero Cano titulada “Gustos y Disgustos” publicada por la *Revista Zona* de Bogotá en Julio de 1986 descubrimos que Cabrera Infante consideraba a la salsa como “una música deshonesta. La salsa no admite que es una reproducción. Ninguno de sus músicos ha ido más allá de Arsenio Rodríguez, ni de Chapotín, ni de la Sonora Matancera... para mí la salsa es a la música cubana, concretamente al son, lo que dixieland es al verdadero jazz”.

Podemos ver que las opiniones precedentes pueden ser agrupadas dentro de lo que Alejandro Ulloa (2009) en su libro *La salsa en discusión: música popular e historia cultural*, entiende como *concepción tradicional*. Dicha concepción es manifestada esencialmente por músicos, directores de orquesta y escritores de una época específica. Todos ellos consideran a la salsa como

una copia o reproducción de la vieja música cubana producida en el siglo XX (entre 1920 y 1960). Esta posición ha sido sostenida por los músicos cubanos que emigraron después de la

Revolución y también por algunos de los que se quedaron; coinciden en cierto modo con lo que podría considerarse la posición “oficial” de los cubanos en general. (Ulloa Sanmiguel, 2009, pág. 42).

Cabe anotar que este tipo de concepción ha ido cambiando a través del tiempo, dado el lugar que la salsa se ha ido labrando en la isla a través del contacto y la ejecución de los músicos, llegando a mezclarla e interpretarla con ritmos autóctonos cubanos y creando otros, tales como el songo y la timba (también llamada salsa cubana).

Como podemos percibir, existe una posición conceptual atravesada por un cierto purismo e, incluso, por una defensa nacionalista a ultranza del patrimonio cultural que es la música, sin duda, para los residentes y exiliados de Cuba. Desde esta perspectiva, para ellos, la salsa no deja de ser una reproducción, una copia de lo *original*, es decir, de ritmos previamente existentes como el danzón, la guaracha, el mambo, el chachachá y el guaguancó, todos ellos géneros creados en Cuba desde las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, cabe preguntarse acerca de la *originalidad* en la creación y, en este caso particular, en la creación musical. Para este asunto, queremos referir y replicar algunas preguntas relacionadas con la creación, planteadas por Ulloa (2009):

¿acaso la música popular cubana no está hecha de toda la riqueza que trajeron los esclavos del África?, ¿y de lo que vino de España, Inglaterra y Francia?, ¿qué tal que los africanos le reclamaran a los cubanos por no haber hecho sino copiar sus tambores, repetir sus diseños polirítmicos, reproducir sus cantos Yoruba e imitar sus formas de bailar? (Ulloa Sanmiguel, 2009, pág. 44).

La desvalorización de la salsa por parte de los cubanos alcanzó, incluso, dimensiones ideológicas. Nos referimos a que en la Cuba socialista dicho fenómeno fue interpretado y

sustentado tanto por analistas como por periodistas de la isla, entre ellos Mayra Martínez, como una estrategia de la industria musical norteamericana tendiente a apropiarse de ritmos como el son montuno, la guaracha, el mambo y el chachachá con la intención de explotarlos a nivel comercial y mantener a Cuba menguada en el mercado internacional después de la Revolución: “[...] la salsa no es más que una reedición con arreglos modernos, de la antigua música popular cubana, que ahora lejos de su cuna es usurpada por la industria, para exportarla, controlando la producción y el mercado” (Ulloa Sanmiguel, 2009, pág. 43).

Este tipo de interpretaciones encuentran sustento al momento de analizar fenómenos como el de Jhonny Pacheco y Jerry Masucci cuando crearon el sello discográfico Fania en 1964. Un emporio con el cual dominaron y utilizaron comercialmente a cantantes, músicos y agrupaciones. Sin embargo, Fania también contribuyó con la definición de un concepto, de una cultura y de un lenguaje asociado a la salsa en los Estados Unidos, donde poco se escuchaba la música producida en Cuba. El mismo Pacheco se refiere al surgimiento de la palabra en un momento en que la Fania estaba de gira por Europa, más precisamente en el año 1981. Así lo registra Padura (1997) en su libro de entrevistas *Los rostros de la salsa*, donde Pacheco comenta que:

yo me di cuenta que, salvo en España, nadie tenía referencias de qué cosa era la música cubana—porque lo que nosotros hicimos fue tomar la música cubana y ponerle acordes más progresivos, hacerle más énfasis al ritmo y destacar ciertos detalles, pero sin alterar su esencia. Y como la palabra ‘salsa’... siempre ha estado ligada a esta música, no me pareció mal llamarla así (Padura, 1997, pág. 85).

Hay un asunto determinante que no se puede desconocer y es que gracias a la unión de los dos personajes referidos con antelación, Pacheco y Masucci, podemos hablar del fenómeno salsa desde una perspectiva comercial. El conocimiento y la visión lucrativa del futuro negocio, se

debe al olfato empresarial de Masucci y la parte musical (dirección orquestal), al conocimiento de Pacheco de la música y sus intérpretes. El negocio se concretó cuando en el *ballroom* de la calle 52 de Nueva York, en un lugar llamado el *Cheetah*, se presenció por segunda vez la reunión histórica de lo que serían las Estrellas de Fania. Fue la noche del jueves 26 de agosto de 1971, en aquel baile-concierto, el momento en el cual todo se cristalizó: “de esa sesión surgieron dos documentos capitales: los cuatro discos que publicó la Fania, y la película *Nuestra cosa Latina*, dirigida por León Gast” (Rondón, 2007, pág. 69). Estos dos documentos, uno fílmico y otro fonográfico, fueron sustanciales para impulsar el fenómeno, que adquirió el vigor y el impulso “necesarios para expandirse de manera determinante por todo el Caribe y las comunidades latinas de los Estados Unidos” (Rondón, 2007, pág. 69).

En la línea de las interpretaciones de tipo comercial encontramos a un autor que se ha encargado de hacer una lectura del fenómeno desde un enfoque marxista. Nos referimos a Leopoldo Tablante, con sus dos producciones: *Los sabores de la salsa* (2005) y *El dólar de la salsa* (2014). En este último libro, el autor investiga los alcances de esta música popular tomando como base el enfoque que David Harker desarrolló en su libro *One for the money: Politics and popular song* (1980). Tablante nos presenta como problemática de su trabajo la salsa “en tanto que forma de representación comercial del modo de vida del barrio latino, nuestro barrio latino de referencia siendo el barrio latino de Nueva York” (Tablante, 2014, pág. 21). Y no solo se encarga de ello, sino que su interés está también en explicar cómo sus contenidos socioculturales han sido el germen de la industria especializada que pasó de ser una mera manifestación musical de barrio, a una industria fonográfica que sirvió para transformar la tradición y la sensibilidad en contenidos susceptibles de ser comercializados.

Consideramos significativo mencionar que Tablante, en la introducción de su libro *El dólar de la salsa*, se encarga de reseñar varias de las interpretaciones que ha tenido la salsa. Entre ellas resalta que:

puede ser una fórmula estética que aglutina rasgos característicos de un modo de vida latino urbano, síntesis que conjuga los quiebres de dos escalas de valores contradictorias (la hispana y la angloamericana), vehículo de expresión social y política de las comunidades latinas de Estados Unidos y los sectores populares del Caribe hispano y, por último, concepto comercial que, afirmando una cierta sensibilidad estética, se ha consolidado en el mercado global de la música popular (Tablante, 2014, pág. 17).

Las anteriores referencias hacen parte de los registros que se tienen respecto al uso de la palabra y, por qué no, del concepto salsa. Lo que podemos percibir, entonces, es que en ese amplio campo semántico encontramos implícitamente la referencia a un tipo de sustancia. No a una sustancia determinada por su condición física en sí, sino por cargar con un sabor distintivo. Es entonces por la plasticidad y la fluidez de la sustancia aplicada que, como apreciaremos, la presencia de la salsa no solo impregna la música sino también la literatura. Esa es su potencialidad. Todo esto por haberse amalgamado con la población y sus expresiones desde comienzos de la década del setenta del siglo XX, hasta nuestros días.

Finalmente, quisiéramos terminar este lado de la historia de la salsa resaltando que sin aquella visión comercial y de negocio, sin esa etiqueta que logró congregarse a un amplio número de ritmos de la música popular cubana en un solo lugar, la salsa no se hubiera dado a conocer, entre otras cosas, como elemento compositivo de lo que se concibe y, alguna vez cantó Pete “El Conde” Rodríguez, como el “Pueblo Latino”. No obstante, nos resulta necesario destacar -y esto como preámbulo a lo que denominamos como Lado B- que el fenómeno salsa no se quedó

en lo meramente comercial, ni haciendo parte del *mainstream* norteamericano, ni sustentando ideologías y definiciones desacertadas, más bien, concordamos con lo aclarado por uno de los más famosos compositores y productores de la salsa, Willie Colón, registrado en el libro de entrevistas *Los rostros de la salsa* al referirse a los alcances no solo musicales sino sociales diciendo: “creo que la salsa no es un ritmo ni un género que se pueda identificar y clasificar: la salsa es una idea, un concepto, un resultado y un modo de asumir la música desde la perspectiva de la cultura latinoamericana” (Padura, 1997, pág. 57).

Lado B

“Quizá exista un pasado así; quizá deberíamos venerarlo.

A la gente le suele gustar ese tipo de cosas. A mí no”.

Edward Said.

“Todo arte genuino debe partir de un legado”.

J.W. von Goethe.

Este apartado pretende, como su título lo indica, contar desde otra perspectiva el fenómeno de la salsa. Me centraré, para este lado, en dos aspectos: la salsa como fenómeno socio-histórico y desde las letras de canciones y las obras literarias, es decir, como documento sociocultural. Como mostramos en el Lado A, para la interpretación de los acontecimientos se le brinda prioridad a un enfoque económico que se divide en dos perspectivas: la primera, resalta el aspecto netamente monetario del fenómeno y le atribuye la única responsabilidad e importancia a Jhony Pachecho y su socio Jerry Masucci, creadores del sello Fania en 1964. La segunda

interpretación sostiene y pretende sustentar que la salsa es un ardid del imperialismo norteamericano, una arandela más del aparataje de dominación en el marco del embargo comercial que sufre la isla de Cuba desde el mes de octubre de 1960 hasta nuestros días.

Lo que procuramos en este apartado es ampliar la perspectiva interpretativa del fenómeno resaltando que la salsa fue —¡y sigue siendo!— un suceso sin precedentes en la historia social, musical, cultural e incluso literaria, no solo en Norteamérica, sino en América Latina y el Caribe. Mostrar que a pesar de haber sido diagnosticado su deceso por parte de uno de sus fundadores, Eddie Palmieri, quien en una entrevista afirmaba que: “la salsa ha muerto, pero queda el Latin Jazz”⁴; la salsa logra renacer de las cenizas para proponer matices de interpretación, generar nuevas orquestas, amalgamarse con nuevos ritmos, diversificarse a sí misma (como el caso de la llamada salsa choke en nuestro país) y, lo más importante, continuar produciendo ese deleite característico que gracias a su sabor y cadencia estremece a bailadores, coleccionistas, melómanos, propios y extraños, en fin... como dice aquella composición hecha por la violinista norteamericana Sussie Hansen: “la salsa nunca se acaba”.

De lo expuesto en el Lado A, por ser la base de estas perspectivas económicas, hay un asunto que a nuestra consideración debemos aclarar. No pretendemos desconocer que la producción musical tanto de los cubanos como de los salseros, entre los que también se cuentan compositores y cantantes provenientes de otras latitudes del Caribe y América del Sur, está basada en patrones rítmicos heredados que fueron demarcados y logran ser distinguidos musicalmente. Lo que inexcusablemente sucede es que por el transcurrir del tiempo, ese legado

⁴ Véase la entrevista en: <http://www.elfinanciero.com.mx/blogs/efecto-jazz/la-salsa-ha-muerto-pero-queda-el-latin-jazz-eddie-palmieri.html> (Recuperado el 11 de abril de 2017).

ha sufrido modificaciones. Este hecho reivindica una característica inherente de aquello que llamamos Cultura y es que, las transformaciones, el almacenamiento y la construcción, es decir, el modo de realizar construcciones especialmente materiales, va pasando de generación en generación, va evolucionando proporcionalmente gracias al dominio y a la técnica que otorga la información heredada que, junto con las influencias exteriores, producen nuevos conocimientos, nuevos estilos y, para el caso que nos convoca, nuevas músicas.

En la producción y creación musical encontramos la convivencia entre lo patrimonial y lo diferente, lo foráneo o novedoso. Cuando existe un equilibrio entre las fuerzas no se manifiesta una imposición o una prevalencia del primer elemento sobre el segundo, sino que podemos apreciar una comunión entre lo clásico y lo nuevo, entre lo canónico y lo moderno, “las culturas coexisten e interaccionan de un modo muy fructífero en una proporción mayor de lo que combaten entre sí” (Said, 2006, pág. 9). Y precisamente fue gracias a la coexistencia e interacción entre los inmigrantes latinos y la población norteamericana, que hoy en día podemos hablar, discutir, teorizar, analizar y disfrutar de una de las expresiones creativas con más sabor: la salsa. Tal como lo referenciábamos en la primera parte del capítulo, para algunos guardianes de la tradición la salsa puede resultar *ausente*, a la hora de interpretar este fenómeno desde una perspectiva que insiste en dejar de lado la verdadera virtud de la tradición, esta vez con una característica sustancial, la transformación y la combinación de elementos culturales de diversa índole.

Generalmente las transformaciones tienen como resultado un producto que, proveniente de un proceso a veces traumático, comienza a ser usado y apropiado por un individuo o población. Toda ruptura entra a dialogar con elementos existentes, tales como valores o ideas en el marco de

una tradición, no obstante, las implicaciones y alcances de este elemento completamente novedoso, dinamizado por el lenguaje y la cultura, solamente podrán ser determinadas por sus repercusiones en la historia venidera que será la encargada de absolver, olvidar o perpetuar lo producido a través de distintos mecanismos.

A propósito de las transformaciones en las artes, en especial en la música, quisiéramos referirnos a uno de los casos musicales más afamados: el de Johan Sebastian Bach (1685-1750). El compositor representó, por un lado, el *súmmum* del arte polifónico alemán conservando el canon musical de su época y, por el otro, significó “una apertura a las influencias de los más recientes estilos de danza franceses e italianos” (Said, 2006, pág. 44). La convergencia de estas dos fuentes, expresadas en las composiciones del autor alemán, marcaron un precedente en la historia de la música, especialmente en aquella que llamamos clásica ya que en el transcurso de su proceso creativo el autor enriqueció y transformó sus composiciones sin dejar de lado la tradición, por lo cual es considerado hoy en día como el mayor nombre de la música barroca.

La tradición, como es sabido, es un mecanismo social para la transmisión de elementos constitutivos de una sociedad, tales como leyes, ritos, costumbres, prohibiciones, entre otros. Dicho mecanismo encuentra su expresión en composiciones de tipo artístico, literario y musical. Sin embargo, para el caso que nos convoca, haber seguido el camino de la tradición podría haber sido contraproducente para el creador—compositor, músico o escritor— debido a que la tradición resulta ser un elemento adoctrinador, incluso asfixiante, que puede impedirle al artista desplegar su espíritu creativo. Este hecho puede evidenciarse musicalmente en la creación de nuevos ritmos y, literariamente, en la creación de nuevas estructuras, formatos y formas narrativas.

Así pues, podemos afirmar que toda ruptura artística y literaria es movimiento que necesitan las artes para ser renovadas por aquellos espíritus que se aventuran a crear nuevas formas de expresión. La música latina presente en la Nueva York de finales de 1960, ante el declive de sus dos ritmos más insignes por ese entonces: la pachanga y el bogaloo, se vio renovada con la aparición de la salsa en la escena musical mundial desde hace ya más de tres décadas: “hay consenso en cuanto a que, en sus expresiones de vanguardia, la salsa ha hecho importantes contribuciones —tímbricas, rítmicas, armónicas, melódicas y poéticas— a la música y la cultura popular de América Latina y el Caribe” (Ulloa Sanmiguel, 2009, pág. 49). Estas contribuciones no solo obedecen a un orden musical referido a lo estructural, lo rítmico y lo melódico, sino que, por ser una mezcla de mezclas “la salsa desarrolló un sonido diferente, referido a la presencia de los vientos metal y otros instrumentos melódicos en diversas combinaciones” (Ulloa Sanmiguel, 2009, pág. 49).

Y es que podríamos limitarnos a mencionar las características netamente musicales que son lo más discutido y estudiado a la hora de analizar el fenómeno. Pero la salsa es también un documento de tipo histórico y social que, caracterizado por la transgresión, valora de manera positiva la heterogeneidad. Por un lado, la multigenérica referido a lo musical y, por el otro, la multiracial referida a la población generadora del fenómeno. ¿Por qué resaltar dichos valores culturales en una manifestación artística como la salsa?: “porque integró en esa fusión diversas tradiciones nacionales que estaban dispersas. Tradiciones musicales y culturales propias de los países involucrados como los principales aportantes a la creación, desarrollo y consolidación de la salsa” (Ulloa Sanmiguel, 2009, pág. 54).

Consideramos la salsa como un documento histórico y social porque a través de ella encontramos el registro de construcciones geográfico-espaciales, como los barrios neoyorquinos mencionados, creencias espirituales y religiosas, vivencias de lo cotidiano e imaginarios sociales de una población que en su día a día tenía que hacerle frente a un ambiente agreste caracterizado por privaciones económicas, la segregación, el racismo y la nostalgia del inmigrante.

Algunos de los componentes sociales más importantes documentados por la salsa son, sin duda, las prácticas religiosas y creencias de tipo devocional y espiritual. Enmarcadas en las líricas salseras dentro de un fenómeno de suma relevancia: el sincretismo religioso. Si bien la mayoría de la población residente en la Nueva York de principios de los setenta, asentada tanto en el Harlem como en el Bronx, estaba compuesta por latinoamericanos provenientes de países cuyas creencias y prácticas se enmarcaban dentro del catolicismo, es gracias a la fusión con la población cubana que la salsa ofrece un testimonio sincrético. La población cubana, como es sabido, exhibe el legado de las etnias africanas que fueron esclavizadas e introducidas en todo el continente americano, tales como: Arará, Achanti, Bantú, Carabalí, Congo y Lucumí (Mandinga). De aquí que en la salsa se evidencien, a la vez, la cosmovisión propia del panteón africano (la santería o Regla de Ocha de raíz Yoruba) y de lo judeo-cristiano. Mezcla evidente en composiciones de artistas como Richie Ray & Bobby Cruz como *Cabo E*, *Yare Changó* y *Lo atara la araché*, entre otras.

Otro de los componentes que encontramos dentro de las líricas de la salsa se relaciona con la concepción de identidad. Este asunto es sustancial a la hora de hablar del latino como protagonista de las líricas y al percibir que las canciones han funcionado como mecanismo para expresar el discurso de reivindicación y particularización de lo latino. Por ejemplo, hallamos en

un amplio número de canciones una marcada tendencia a reproducir ciertos estereotipos sociales tales como la prostituta, el desempleado y el malandro, en los que prevalece la visión androcentrista del mundo y, por supuesto, el machismo ramplón heredado de la sociedad patriarcal. Este tipo de visión contribuye no solo a dar sustancia al imaginario del latino que junto con la imagen de sensualidad y tropicalismo aparecen como rasgos constitutivos de su identidad sino a continuar reproduciendo un discurso claramente perjudicial acerca de su figura, anteponiendo y resaltando su faceta más lamentable.

Este tipo de réplica discursiva y funesta compartida no solo por los latinos en sí, sino por un amplio número de pobladores a nivel mundial, es la encargada de omitir y opacar las tendencias más progresistas que, en el campo de lo discursivo, por ejemplo, tratan de reivindicar asuntos como la protesta social, la lucha por la injusticia y el reconocimiento de la diversidad cultural. En esta instancia concordamos con lo que Ulloa (2009) señala al sostener que:

lo latino no puede reducirse tampoco a esta única imagen, porque, en un siglo de historia, son muchas las caras y las facetas que han surgido, abarcando un amplio espectro de representaciones que van desde la economía y la política hasta la cultura y la música (pág. 278).

Después del recorrido realizado, resaltando otras características del fenómeno, quisiéramos concluir este Lado B de la historia enfatizando en lo que consideramos la definición más acertada de la salsa, especialmente en términos musicales, que es donde se presenta su discusión más álgida. El mismo Ulloa (2009) plantea que

la salsa es entonces una fusión que mezcla y sincretiza deliberadamente no solo dos, sino muchos géneros o ingredientes genéricos en una combinación libre y abierta, aunque con énfasis y matices distintos en su elaboración. Es una amalgama intergenérica generalmente

hecha a propósito, como búsqueda o como experimentación; pero también como realización plena de las potencialidades creativas del músico (Ulloa Sanmiguel, 2009, pág. 52).

De igual forma, contribuye en la “definición” el hecho de que para distinguirse de un ritmo como el son, la salsa y los salseros van un poco más allá en tanto que “plantean en sus letras, los problemas cotidianos, los conflictos de índole social, económicos y políticos, que los soneros no trabajaron de ese modo tan específico” (Giro, 2007, pág. 113). Todo lo anterior, ayuda a sostener que las circunstancias próximas casi siempre fluctuantes entre el gozo, lo agreste y lo amargo, se ven materializadas en las creaciones musicales salseras, en la especificidad de su estilo y su intención artística.

Capítulo 2.

¿Novela y cuento salsero?

“La integración de todos los motivos solo puede expresarse en la literatura, y la literatura es la única disciplina que no se desvirtúa con tal integración, antes vive de ella”

Alfonso Reyes

“La literatura y la salsa no resultan incompatibles”.

Rubén Blades.

En el apartado dedicado a la novela dentro de la historia de la narrativa colombiana, se debe hacer una mención especial a un cambio sustancial que puede ser percibido y rastreado desde las décadas anteriores al setenta, pero es en dicha década que alcanza su consolidación. La referida mudanza es producto, primordialmente del desprendimiento del género de sus lastres realista y romántico-costumbrista, preceptos que enmarcaron la producción narrativa de Colombia durante el siglo XIX y el principio del siglo XX. A partir de esta separación “la narrativa deja de creer en la existencia de unos medios transparentes que transmitan, de manera unívoca e inmediata, una realidad exterior” (Trujillo, 2007, pág. 95), permitiéndole a lo que se concebía como novela, comenzar a labrarse un camino bajo los preceptos propios de la modernidad.

Debemos aclarar que para periodizar a la novela colombiana de los siglos XIX y XX, según Trujillo (2007), son tomados en cuenta por lo menos tres criterios:

uno, que se trata de señalar el paso de una novela de rasgos predominantemente realistas a una novela más bien antirealista o, por el contrario, que indica un cambio en la función de la literatura, resaltando la existencia de una narrativa realista, de rasgos críticos durante la primera mitad del siglo, y que habría comenzado en los últimos años del siglo XIX; otro, que relaciona los acontecimientos políticos y sociales directamente con el fenómeno literario; y un tercero, que contempla la literatura dentro de la modernización de la sociedad y considera los cambios literarios sólo en tanto retratan los procesos de secularización de la sociedad (pág. 94).

En conformidad con la separación respecto a los lastres referidos de manera precedente, buena parte de los autores de las obras literarias producidas en Colombia durante la década de los setenta del siglo XX, lucharían por apartarse del realismo mágico y tomar distancia de la figura descomunal, incluso paradigmática, de Gabriel García Márquez. A pesar del distanciamiento que le proporcionó a los nacientes autores, nuevos intereses narrativos, entre ellos, la conciencia de la historia, la vida en la ciudad y la escritura en sí misma, no se lograría erradicar completamente, cual mácula, la figura y el influjo que el Nobel Colombiano seguiría proyectando en el horizonte de las letras en Colombia. Tanto es así que hoy en día les resulta “apropiado” e incluso conveniente a muchos estudiosos de la literatura, no solamente a nivel nacional sino internacional, referirse y clasificar a esta generación de escritores como “Generación de la ruptura” o “post-macondiana”⁵.

⁵ En este punto cabe recordar la importancia, por un lado del término “macondismo” acuñado por el sociólogo chileno José Ricardo Brunner y, por otro lado, la propuesta labrada para su superación, una época que recibió el nombre de post-macondismo, un gesto provocador que podemos encontrar en el prólogo del libro *McOndo*, antología de Alberto Fuguet y Sergio Gómez.

También es imposible omitir los análisis de la literatura colombiana realizados por Raymond Williams, en específico sus producciones *Una década de novela colombiana. La experiencia de los setenta* (1981) y *Novela y poder en Colombia 1844-1978* (1991).

Más allá de continuar profundizando acerca de los autores que tomaron distancia de la obra de García Márquez, consideramos necesario referirnos a un fenómeno de tipo filosófico y social que incidió, no solo en la mentalidad de académicos e intelectuales que buscaban ya fuera “moldear” o interpretar la realidad del país sino también en la de escritores que con su producción narrativa, igualmente, buscaban dar cuenta de lo que acontecía y de la manera en que se vivía dicha realidad. Nos referimos al fenómeno de la Modernidad. Esta, a grandes rasgos, puede ser entendido como “el proceso de construcción de herramientas producto de la razón aplicada (la técnica), puestas al servicio del progreso de la sociedad” (Marín, 2010. p.19).

A dicho fenómeno, esencialmente en Colombia, le podríamos resaltar uno de sus atributos: su particularidad. Destacamos esta propiedad debido a que desde su interpretación como acontecimiento social, filosófico y literario, para hablar acerca de la modernidad en el país, existen, entre otras, dos perspectivas claramente diferenciadas, aunque pueden leerse como complementarias: la primera de ellas, defendida por Rubén Jaramillo Vélez, se encarga de argumentar que Colombia aún no ha “entrado” en la modernidad, o la ha *postergado*. Esto por la incapacidad de algunos dirigentes del Estado colombiano de amoldar actitudes y valores a la realidad de un mundo que se fue gestando durante los últimos doscientos años, temporalidad que coincide con la configuración de las naciones en América Latina. Jaramillo (1998) argumenta que:

[cuando dichos dirigentes] han terminado por adoptar en forma apresurada y sincrética patrones de comportamiento que imponen la vinculación a un mercado mundial, la industrialización, el desarrollo económico y la acelerada urbanización, sin que éstos sean consciente y sistemáticamente asimilados por las grandes masas populares, mantenidas hasta el día de ayer en un estado de somnolencia tradicional y que han despertado abruptamente a

las impostergables tareas que impone el mundo contemporáneo. El sonambulismo que caracteriza en buena medida las actitudes del ciudadano, la persistencia de vicios tradicionales que impiden una auténtica solidaridad y cohesión social –particularismos, fulanismos, clientelismos, dependencia y falta de autonomía en los procesos de decisión política- prueban ese peculiar sincretismo de lo moderno y lo premoderno, tan característico de la vida pública en nuestro país (Jaramillo Vélez, 1998, pág. 56).

En la segunda perspectiva, defendida por Fernando Cruz Kronfly, el autor afirma que el país vive en una temporalidad “híbrida” en la que se mezclan premodernidad, modernidad y posmodernidad⁶. Hecho que dejaría a la producción narrativa en una especie de estado liminal o límbico y de difícil interpretación, entre otras razones porque “nuestra concepción del mundo actual no se nutre necesariamente de la experiencia de la modernidad, pues llegamos a ella solo por la vía del uso, por afán de imitación y de adopción abrupta de prácticas ‘modernas’” (Cruz, 2007).

Lo que resulta notorio es que la modernidad apareció en el campo de la historia y crítica literaria en Colombia, no solo como un componente para la periodización, sino como una alternativa de interpretación. Una discusión acerca de la aparición de rasgos antirealistas, de la persistencia de los rasgos realistas y, por supuesto, del proceso de modernización y secularización de la cultura colombiana respecto a la que se planteó un cambio de la función de la literatura que afectaría la producción posterior. En medio de las discusiones e interpretaciones, para los autores imperaba la necesidad de ser modernos, esto es, de:

⁶ Véase el artículo de Fernando Cruz Kronfly “Ser contemporáneo: ese modo actual de ser no moderno” en su libro: *La tierra que atardece* (1998). También su libro de ensayos *La derrota de la luz. Ensayos sobre modernidad, contemporaneidad y cultura* (2007).

“escribir obras que no fueran la expresión directa de convicciones religiosas, políticas o morales compartidas por la comunidad, sino la expresión crítica de un individuo, [hecho que] dejó una impronta importante en la literatura nacional desde *Frutos de mi tierra* y *De sobremesa* en adelante” (Trujillo, 2007, pág. 95).

Sin la pretensión de resolver el debate de si entramos, postergamos o estamos en la modernidad, respecto a la producción literaria en Colombia, lo que nos interesa señalar en el presente capítulo son los rasgos con los que, en general, se ha caracterizado literariamente el fenómeno y, al mismo tiempo, intentar comprender su proceso y sus consecuencias al momento de entrar en contacto con el campo narrativo del país. Para esto, consideramos necesario referirnos al primer rasgo de la oposición que la modernidad establece con respecto a las concepciones tradicionales de la novela. Esta oposición a lo tradicional, a lo viejo y lo caduco, está amparada bajo nociones como la de vanguardia, avance y renovación estética que sirven para sustentar y entender los cambios de aspectos formales de la escritura tales como: estructura, técnicas narrativas y experimentación lingüística.

Con respecto a los factores que incidieron en la producción narrativa de Colombia para finales del siglo XX, podemos mencionar, a grandes rasgos, cuatro. El primero se asocia con la superación del fenómeno de la violencia socio-política como sustento de las narraciones para darle paso al tratamiento de la incidencia de sus secuelas en el imaginario individual y social. Podemos ubicar bajo esta característica a *La mala hora* (1961) de Gabriel García Márquez y *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) de Albalucía Ángel, entre otras. Como afirma Valencia (1988):

esta superación del fenómeno de la violencia sociopolítica representa un avance para la novela colombiana, ya que el lastre histórico se internaliza en busca de otras formas

expresivas diferentes al crudo realismo, el testimonio y la crónica que caracterizó la abundante producción narrativa al respecto en las décadas del 50 y 60 (pág. 469)

El segundo factor tiene que ver con el establecimiento de una relación diferente con el pasado, es decir, con la historia. Para ello, se alude a una reconstrucción crítica de lo sucedido indagando por la identidad individual y colectiva, así como por las raíces culturales y “cierto pragmatismo del discurso narrativo hacia la mejor comprensión de nuestra problemática” (pág. 469). Respecto a la relación con el pasado, la búsqueda tomará dos vertientes: “a) La que se ocupa del pasado lejano, acudiendo generalmente al mito como elemento estructural en obras como *Changó, el gran putas* (1982) de Manuel Zapata Olivella o *La tejedora de coronas* (1983) de Germán Espinosa; [y] b) La que asume el pasado relativamente cercano y nuclea su temática en torno a los conflictivos años setenta en nuestro país, con la saga de historias individuales actualizantes de tal problema” (pág. 469), como en las novelas *Crónica de tiempo muerto* (1975) de Óscar Collazos y *Juego de damas* (1977) de R.H Moreno-Durán, entre otras producciones.

El tercer factor, de profunda incidencia y de valiosa trascendencia en la producción de la novela en el marco de la historia de las letras en Colombia, es el que se refiere a la renovación del lenguaje mediante la experimentación, asimilación y ulterior desarrollo de distintas técnicas narrativas que marcarían una autonomía en cuanto a las técnicas tradicionales. Este asunto, considerado como el más notable para su época, además de establecer “fracturas” literarias o bien, evidenciar momentos de emergencia de nuevas “libertades” de creación tal como lo argumentó Hélene Pouliquen⁷, hizo evidente una preocupación entre los autores. La referida

⁷ Véase “Una historia de la literatura para un nuevo lector”, en: Revista *Literatura: teoría, historia, crítica*, 2006, N°8, 381-395.

preocupación que se relacionaba tanto con el estilo como con la estética, los llevaría a emprender una búsqueda de carácter artístico cuyo resultado sería la modificación de la narrativa a nivel formal. El lenguaje sería, entonces, el principal material a intervenir y, a su vez, la principal herramienta de trabajo de autores como R.H Moreno-Durán, Albalucía Ángel, Rodrigo Parra Sandoval, Andrés Caicedo, entre otros, cuyas producciones literarias se encargarían de registrar y hacer frente a las complejidades que empezaban a despuntar en el llamado mundo contemporáneo.

Es fundamental resaltar el hecho de la experimentación, no solo a nivel técnico y estructural, sino, específicamente, a nivel del lenguaje. Este elemento logrará distinguir las producciones literarias influenciadas por la modernidad y, a su vez, será fundamental tenerlo en cuenta a la hora de realizar un análisis profundo de ellas. Como lo menciona Valencia Solanilla, así nos adentramos en “La renovación del lenguaje novelístico mediante la experimentación, asimilación y desarrollo de las técnicas modernistas del arte narrativo, que representa una relativa autonomía frente a la novela tradicional y expresa una búsqueda formal permanente frente a la complejidad del mundo contemporáneo” (pág. 469). A partir de esta renovación, es posible referirnos a la búsqueda de una narrativa de tipo original cargada de complejidad e inmersa en una serie de contradicciones propias de una sociedad moderna que expresa y exhorta a la toma de posición por parte del artista, del autor y del intelectual.

El cuarto factor, en estrecha relación con el tercero, obedece a la “tendencia a desarrollar la llamada ‘novela urbana’, caracterizada por una visión caleidoscópica del mundo, centrada en el ser individual, con una marcada intencionalidad en reflejar la encrucijada del hombre contemporáneo, su anonimidad, soledad, desarraigo y vacío espiritual” (pág. 470). A esta

categoría, consolidada en Colombia durante la década del 70, se le siguen dedicando no solo reflexión y análisis, sino investigaciones a nivel teórico⁸. Debemos aclarar que la categoría aludida debe ser distinguida de la novela de ciudad. En esta última podemos encuadrar producciones narrativas en las que aparecen menciones o descripciones topográficas realistas de una ciudad que llega a ser apenas considerada como escenario donde se desarrolla la historia, ejemplos de ella es *El día del odio* (1952) de José Antonio Osorio Lizarazo, *Toda esa gente* (1985) de Mario Escobar Velásquez, y *El vuelo de la paloma* (1992) de Roberto Burgos Cantor, entre otras.

Aunque al espacio físico en la novela urbana no se le conceda tanta preponderancia como en la novela de ciudad, no debemos pasar por alto que en la primera concurren tanto la atmósfera particular de la metrópoli como el estado psíquico o social de los personajes, quienes en su transitar, por ejemplo, comienzan a ocupar espacios y a cargar de sentido (o de sin sentido) los lugares en los que se convive con los otros. Teniendo en cuenta esta particularidad, los intereses de la novela urbana ya no estarían marcados por el paisaje de lugares propios de la ciudad tales como calles o plazas, ni por la descripción de dialectos y costumbres, sino que se “penetraría en una nueva psicología: la del ser humano formado en la ciudad masificada, letrado, bombardeado por los medios de comunicación, quien ha perdido o está en vías de perder la familia y los últimos vestigios de su ancestro regional y, al mismo tiempo, la visión coherente del universo” (Pineda Botero, 1990, pág. 82).

⁸ Véanse los artículos de Álvaro Pineda Botero “Novela ¿urbana? En Colombia: viaje de la periferia al centro”, en: Colombia: literatura y cultura siglo XX, 1994, Isabel Rodríguez Vergara (ed), Bogotá, Intramer. “La novela urbana en Colombia: reflexiones alrededor de su denominación”, en: Revista *Lingüística y literatura*, 2010, N°57, 63-77. “Literatura urbana en Colombia. Claves para comprender las transformaciones culturales del país”, en: Revista *Análisis colombiano de humanidades*, 2011, N°78, 87-109.

En resumen, los dos últimos factores mencionados, la atmósfera de la metrópoli y el estado psicosocial de los personajes, serán elementos sustanciales a tener en cuenta en el presente capítulo ya que nos atreveremos a enmarcar las novelas *¡Que viva la música!* (1977) y *Acelere* (1985), y los cuentos reunidos bajo el título *Bomba Camará* (1972), escritos por Andrés Caicedo, Umberto Valverde y Alberto Esquivel respectivamente, dentro de la categoría de novela y relato urbanos debido a que resultan coherentes respecto a las características previamente señaladas. De igual manera, uno de los aspectos en los que queremos enfatizar es en el uso del lenguaje y su experimentación no solo a nivel técnico sino formal como evidencia indiscutible del avance de la narrativa colombiana hacia la modernidad literaria en una constante aventura artística fundamentada en el lenguaje: “este carácter lúdico de la escritura narrativa está relativamente asociado a la temática urbana, aunque su complejidad estructural puede representarla” (Valencia Solanilla, 1988, pág. 507). En este punto queremos mencionar, por ejemplo, el uso de la intertextualidad como recurso técnico cuando son incorporados en la obra elementos como noticias radiales, anuncios publicitarios, locuciones presidenciales, dichos, refranes, fragmentos de canciones, entre otros, como piezas utilizadas para condensar el hecho nuclear de la novela o del cuento. Otro recurso es el aspecto conversacional. Aspecto que, con respecto al uso del lenguaje, es distinguido como una de las primeras características en las que se advirtieron teóricamente a la hora de analizar los valores modernos de las producciones narrativas. Nos referimos específicamente a que “las conversaciones realistas, las expresiones populares o dialectales, quedan remplazadas por monólogos o diálogos imaginarios en una lengua ‘estándar’. Hay reflexiones o preguntas más o menos elaboradas sobre la existencia, mas no respuestas. En muchas se destaca la escritura autoconsciente como último refugio del protagonista” (Pineda

Botero, 1990). En esta parte debemos considerar el rasgo autoconsciente como aquello que vendría a distinguir a las novelas calificadas de *urbanas* y que como “juego y escape viene a ser el punto de encuentro de lo urbano y lo posmoderno” (Pineda Botero, 1994, pág. 137).

La novela urbana, una semblanza

Antes de iniciar con el desarrollo de este apartado, queremos dejar en claro que nuestra intención no es resolver la discusión, ni a nivel teórico ni a nivel crítico-literario acerca de lo que se considera como *novela urbana*. Lo que pretendemos es señalar los atributos que han sido tenidos en cuenta en el proceso de construcción de la categoría en cuestión cómo ha sido distinguida, tanto de la llamada *novela de ciudad* como de su antagónica, sea esta nombrada como *novela telúrica* o *novela rural*. Nuestro propósito es utilizar la información hallada para categorizar como novelas urbanas las novelas referidas en los párrafos precedentes y las producciones literarias que hacen parte del corpus a analizar en la presente monografía, a saber: *El tumbao de Beethoven* (2012), *Con el pucho de la vida* (2011) y los dos cuentos: “El de la rumba soy yo” y “Estarás formando lazos no conmigo” que hacen parte del libro *En la escuela de rumberos* (2006).

Ahora bien, ¿cómo hacerse cargo de la categoría novela urbana sin tratar de definirla desde su opuesta la novela telúrica o rural? En primer lugar, es complicado resolver la pregunta sin considerar la operatividad que han tenido a lo largo de los siglos las oposiciones binarias, precisamente, para intentar definir desde la parte contraria a la que se busca definir. En este caso, debemos tener en cuenta que aquello que entendemos por novela telúrica o rural, está teóricamente más consolidada y encuentra mayor aceptación por parte de los investigadores que

su antagónica, la novela urbana. En segundo lugar, es difícil resolver la cuestión a nivel nacional cuando el caudal de producciones literarias de temática urbana que han aparecido en Colombia desde las postrimerías del siglo XX, continúa en aumento para el ya entrado siglo XXI y, en especial, cuando deben ser tenidas en cuenta las múltiples fuentes de las que se alimentan las narraciones, las rutas que trazan y los formatos en los que se presentan las mentadas producciones en estrecha relación con una época que aún no alcanza a ser definida pero que para muchos es considerada como posmoderna.

Valiéndonos, pues, de la mencionada operatividad que prevalece a la hora de definir por oposición, nos encargaremos de mencionar algunas características de las categorías campo/ciudad, ambas presentes en la historia de la literatura colombiana. Para ello debemos comenzar clarificando que la principal fuente de análisis a la que se acude para abordar la distinción entre una y otra es la Historia. Dentro de las diferenciaciones que se realizan a nivel teórico entre la novela hispanoamericana y la europea, se encuentra el énfasis en la relación entre el hombre y los elementos geográficos y territoriales en la primera. Entendiendo estos como parte de una naturaleza que debía ser domada. En la segunda, por otro lado, suele resaltarse la simbolización de la historia y la búsqueda universal en lo humano. No obstante, tal como anota Eduardo Pachón Padilla en el espacio dedicado a la novela en la *Enciclopedia de Colombia*: “este predominio de la tierra dentro de la tipología hispanoamericana no implica una carencia espiritual, ni una falta de interés por nuestro devenir histórico y humano”.

Continuando con la linealidad brindada por la historia, es necesario ubicarnos en la década del veinte del siglo pasado. Desde dicha época, “la novela hispanoamericana da un salto cualitativo tanto en términos estéticos como en la convicción de que había *otro* modo de fabular

propio de una colectividad que poco tenía que ver con la europea: eso es lo que se ha llamado «regionalismo»” (Oviedo, 2001, pág. 225). A pesar de que la categoría ha sido abusada en su connotación respecto a que con ella se pretendieron abarcar otros fenómenos tales como el realismo de vocación social o bien el indigenismo, la categoría regionalismo es rigurosa en la medida en que señala el sabor propio, peculiar de una región o cultura de la cual surge e interpreta: selva, llano, pampa, etc. Ahora bien, tal como aclara Oviedo (2001) sobre los espacios representados en la novela telúrica:

su conflicto básico es el del hombre en pugna con un medio físico indómito y fascinante, un mundo salvaje que trata de someter por un esfuerzo de su voluntad y librado a su propio coraje o sentido de sacrificio. El espacio es siempre un espacio natural, no «civilizado», cuyos enormes peligros y dimensiones aparecen como una variante americana del viejo dilema romántico: el hombre desafiando a la naturaleza, espejo de su destino singular (Oviedo, 2001, pág. 226).

El objeto a representar-narrar eran entonces las amplias áreas exóticas, terrenos de difícil acceso con climas inclemente y seres despiadados, lugares llenos de peligros que aparecen como protagonistas. Este es el caso de la selva en *La Vorágine* (1924), novela que, entre otras de su tipo, da cuenta de problemáticas sociales de la época como la tenencia de la tierra, el caudillismo/el hacendado, el contacto con la población, la servidumbre y el papel de la Iglesia en todas estas situaciones.

Pasando ahora a la categoría de novela de ciudad en el país, sin dejar de lado la fuente histórica, según Giraldo (2004): “el primer esbozo de la novela de ciudad en Colombia es *El Carnero* (1636) de Juan Rodríguez Freyle” la cual, se encarga de relatar la vida pública y privada de las primeras ciudades que comenzaban a despuntar en el territorio, configuradas alrededor del

poder político y religioso. Ya para el siglo XIX, la consolidación espacial será más determinante y en dos de las novelas más representativas de dicha época, *Manuela* (1859) de Eugenio Díaz Castro y *María* (1867) de Jorge Isaacs, sin dejar de lado *Frutos de mi tierra* (1896) de Tomás Carrasquilla considerada la primera novela de ciudad en Colombia, la ciudad aparecerá como un referente físico lejano pero sustancial a la hora de determinar una ideal, por ejemplo, el de identidad nacional (Pineda Botero, 1994).

A partir de la segunda mitad del siglo XX, específicamente en la década del 70, las dos categorías lograrán distanciarse. En esta época, entonces, se consolidará la posibilidad narrativa de la naciente novela urbana: “es durante la década del setenta que comienza a percibirse en la novela colombiana un cambio en la perspectiva sobre la ciudad que es consecuente con la masificación definitiva de los centros urbanos” (Mejía Correa, 2010, pág. 69). La consolidación acontece gracias a que en dicha década coinciden tanto el desarrollo de las principales ciudades del territorio colombiano como la inserción de este espacio en la mentalidad y en las producciones de los escritores. La visualización de un espacio físico como la ciudad, contribuyó a que, a partir de la vivencia, tal como lo apunta Mejía (2010) siguiendo a Giraldo (2004): “lo urbano deja de ser un simple escenario de los acontecimientos novelados para convertirse en el suceso literario mismo, en la posibilidad de conocimiento y construcción del mundo e incluso en una nueva posibilidad de lenguaje” (Mejía Correa, 2010, pág. 65).

Uno de los elementos que comenzará a manifestarse en las creaciones narrativas a partir de este punto será el de la distribución espacial, cuyo resultado consistirá en la elaboración de fronteras para demarcar territorios no solo a nivel físico sino social. La disposición física de las ciudades enfatizará la idea de que “el poder político y económico y el paradigma literario

quedaron pues en la ciudad; en el campo la violencia, la barbarie, la oralidad y la cultura popular” (Pineda Botero, 1994, pág. 124). A partir de esta diferenciación, al campo se le considerará como un lugar periférico y sin interés comercial ni cultural para el proyecto de ciudad, pasando a ser el lugar del indio y el negro, poblaciones antípodas del desarrollo. En otras palabras, el campo pasa a ser el fortín de la barbarie y el lugar con el que se debe evitar contacto. Imagen que, de alguna manera, impidió también su desarrollo.

A la ciudad por el contrario, se le otorgará el lugar más destacado en relación con las ideas, las vanguardias y los sistemas de pensamiento. Desde allí se conformarán proyectos tan relevantes como el de nación y de identidad nacional, pasará a ser el estandarte de la tradición literaria y “el hábitat adecuado para el desarrollo de la ciencia y la tecnología, la educación universitaria, la formación del capital, los descubrimientos y el desarrollo de la industria y el comercio” (pág. 125). En otras palabras, la ciudad será el lugar más conveniente para que la modernidad, como modelo de pensamiento, tenga definitivo impacto.

Los cambios profundos a nivel social, cultural y literario promovidos por la modernidad, encontraron en la urbe la residencia perfecta para irradiarse hacia la periferia. Fenómenos como el de la migración, la expansión territorial y la explosión demográfica generaron dos movimientos al interior de la ciudad, uno centrípeto y otro centrífugo: “el movimiento centrípeto implicaba el desplazamiento campo-ciudad, el centrífugo el desplazamiento del centro a la periferia, movimientos opuestos que modelan físicamente la ciudad y le dan su ritmo residencial, social, económico y vivencial” (Valencia Cardona, 2009, pág. 17). En medio de la agitación producida por el movimiento no solo humano sino filosófico, las reacciones no se hicieron

esperar y desde las formas del vivir, la carga simbólica y el uso del espacio, pasando incluso por la representación misma del hombre... todo estalló en mil pedazos.

La modernidad no solo se encargó de lo formal, sino que expuso una visión del hombre y del mundo completamente distintas a las que imperaban en la época. Las formas de expresar y representar la realidad también se modificaron y encontraron en la literatura una de sus vías más fértiles y potentes. Nos referimos a que dentro de las estrategias literarias usadas por los escritores en la novela urbana, se destacan la introspección de la voz narrativa o de los personajes y la caracterización psicológica (Pineda, 1994, 126). La preeminencia de un narrador omnisciente que puede dar cuenta de los acontecimientos, de espacios geográficos, de períodos de tiempo así como de la conciencia, los sueños y angustias de sus protagonistas lo hace, en términos narratológicos, un narrador heterodiegético e intradiegético.

Complementando este último punto, debemos mencionar también que no solo el narrador sufriría un cambio en sus funciones y capacidades. En cuanto a los protagonistas, estos “pierden su carácter épico, abarcador de una totalidad histórica, social o cultural, para volcarse sobre su propia experiencia histórica” (Mejía Correa, 2010, pág. 72). Al cúmulo de particularidades anteriormente mencionadas que comenzarían a manifestarse y a caracterizar las narrativas de temática urbana, podemos agregar asuntos como la identidad del sujeto y la imposibilidad de trascendencia como producto del mal del siglo XX: la desesperanza: “[...] en la novela urbana el protagonista se vuelca sobre sí mismo, pierde la capacidad de valorar desde el exterior una realidad concreta y se presenta como víctima de la historia más que como agente externo de las circunstancias” (Mejía Correa, 2010, pág. 72).

Por último, queremos mencionar que la delimitación hecha por Pineda (1994), con respecto a la novela de ciudad y a la novela urbana, resulta esclarecedora al momento de delimitar ambas categorías en tanto afirma que “la ‘novela de ciudad’ está relacionada más que todo con la cartografía del espacio físico y el paisaje, con las menciones concretas de lugares, monumentos, edificios y avenidas. Es realista y mimética y se establece por lo general como testimonio. La novela urbana implica una concepción más amplia: es un horizonte en el que todo es posible, es el espacio abierto para que surjan la cultura y la creación literaria” (p. 136). Este asunto nos debe llevar a concluir que sin novela de ciudad, no podríamos hablar de novela urbana ya que el paso o el desarrollo de una a partir de la otra hace parte de procesos no solo físicos, que desembocarían en redistribuciones espaciales y sociales, sino en “una configuración discursiva” (Mejía Correa, 2010, pág. 76) que permite sobrepasar la barrera de lo físico y contribuye a novelar lo que sucede en la ciudad produciendo significados, formas, sensaciones e imaginarios, todo ello condensado en lo literario.

Los antecedentes de la música afroantillana en la narrativa Colombiana: Caicedo, Valverde y Esquivel

Herederos de un nuevo orden en Colombia producto de la violencia de las décadas precedentes al setenta, de una *democracia* restringida por el Frente Nacional, de las luchas populares, del proceso de migración y de las improvisadas urbanizaciones de las ciudades, del avance de la alfabetización y la mejora de algunos indicadores económicos, del cubrimiento de los medios de comunicación y de la consolidación del narcotráfico, los narradores que emergieron en la década del setenta pudieron plasmar su desconcierto y la anomia que vivía el

país. Lo anterior, recuperando la línea argumental del apartado anterior, redundante en que: “Colombia ha entrado de lleno a la gran corriente de la modernidad, pero no de forma homogénea. Subsisten, a la par con los demás novedosos desarrollos, reductos tradicionales de antigua data” (Pineda Botero, 1990, pág. 13).

Los reductos referidos, como si aún no terminaran de saldar sus deudas ni con los habitantes ni con la historia del territorio colombiano, encuentran en algunos escritores y en buena parte de sus lectores a la población perfecta para afianzarse. Basta con nombrar algunas historias que siguen una especie de *fórmula literaria* que, replicada, se empeña en ilustrar al lector acerca de la tierra y sus gentes, se ensaña con la época de la violencia, instiga a la indignación política, dramatiza las ausencias familiares y, claro está, busca perpetuar en la cúspide de las letras nacionales a García Márquez. Una perspectiva que, además de incrementar la fama y las arcas de ciertos escritores y editoriales, contribuye al ensimismamiento y estancamiento de la producción literaria del país.

Para contrarrestar el peso que ejercía en el panorama literario la técnica narrativa propia de García Márquez, cuya realidad creada fue comparada de manera caprichosa y acomodada por varios críticos literarios, no solo con la de Colombia sino con la de Latinoamérica, las voces que despuntaron en el país a finales del siglo XX pasaron del influjo mágico de la promesa a la fértil tierra del desencanto, propia de la época moderna. Nutridos por otro tipo de escuelas literarias — en especial la del realismo— y de pensamientos apartados del realismo mágico, los nuevos autores fortalecieron la sensorialidad y construyeron un lenguaje que a su vez dominaron, valoraron y defendieron con esmero.

El punto de apoyo fue un pensamiento racional que resaltó las contradicciones de una realidad más cruel y descarnada mezclada con sentimientos de rebeldía y melancolía en un lugar en construcción: la ciudad. Tal como lo mencionamos en el apartado dedicado a la distinción entre novela urbana y novela de ciudad, esta vez la reinención realista encuentra en lo urbano su nicho más adecuado para desarrollar o renovar las viejas fórmulas narrativas que venían imponiéndose o impidiendo el movimiento y la ampliación de la estructura y la forma en la novela. “Las vías realistas de los novísimos son plurales y, como se dijo, pueden venir teñidas de modos gastados ya, aunque lo llamativo es su intervención de nuevos sistemas de comunicación” (Rama, 2006, pág. 86).

Entre las voces y producciones que aparecieron podemos resaltar las de Albalucía Ángel (1939), Luis Fayad (1945), Roberto Burgos Cantor (1948), Oscar Collazos (1942-2015), R.H Moreno-Durán (1945-2005) y Andrés Caicedo (1951-1977). Este último, cuya profusa obra no solo literaria sino teatral y cinematográfica (además de producciones audiovisuales, se encargó de guiones, adaptaciones y crítica de cine), contribuyó con la ampliación y diversificación tanto del panorama como del campo de las letras en Colombia marcando un punto de inflexión, tal que su obra (in)completa lo convertiría no solo en referente sino en un mito que lograría arraigarse tanto en la memoria de su generación como en la de las generaciones posteriores. Cabe mencionar que un suceso que le imprimiría a su historia ese valor mítico fue su suicidio el 4 de marzo de 1977 al ingerir 60 pastillas de secobarbital, justo después de recibir una primera edición de su única novela.

Y es que no solo la sensibilidad hacia la música contribuyó a la consolidación de su experiencia literaria, dentro de las renovaciones que se le atribuyen a Caicedo, por lo demás, está

de la del uso de un lenguaje que construyó e hizo propio y al que yuxtapuso tanto la música rock como la salsa. Gracias a la conjugación de estos elementos con la exploración de la ciudad —el sentir de la calle— y la experimentación degradante de la droga, Caicedo supo describir y reflexionar sobre la condición de los adolescentes que erosionaron su existencia desde lo irracional. Ambientada en la ciudad de Cali, su polifacética novela *¡Que viva la música!* (1977), experimenta con su estructura narrativa justamente al incluir la música y los registros del habla de los jóvenes que, desorientados frente a la realidad, despreciaron y lucharon contra instituciones y tradiciones defendidas por una sociedad de corte conservador. Cargada con ciertos tintes autobiográficos, la novela puede ser considerada como el “fiel retrato” de la convulsa época juvenil de finales de la década del 60 y principios del 70 en Colombia, una época en la que el anarquismo y la iconoclastia fueron los estandartes de una población a la que Caicedo perteneció y supo retratar:

¡Que viva la música! encuentra su fuerza narrativa en el frenesí, en lo desbordado, en el constante homenaje a la noche, en la belleza física de Maria del Carmen Huerta y de Mariángela, en el amor a la salsa y al rock, en la dicotomía del ser o no ser y en la eficiencia escueta del lenguaje en prosa que presenta con exactitud el alma de la ciudad que se malogró en las adicciones y el deseo de legitimar nuevas experiencias de vida desde la tensión de lo tradicional (élite), lo profano (popular) y la emergencia de la juventud reaccionaria que propendía por alejarse de todo lo establecido en aras de una novedad afanosa (Alzate Méndez, 2012, pág. 80).

El autor se encarga de contar y el lector de atestiguar, a medida que avanzan las páginas, el declive a nivel físico, mental y social de María del Carmen Huerta (*La siempre viva*). En su condición de adolescente que pertenece a la alta sociedad caleña, la protagonista vive en medio de una ciudad dividida no solo espacial sino socialmente. La narradora (que a su vez es el

personaje principal), va contando su transformación personal que consiste, entre otras cosas, en dejar de lado su comodidad económica junto con sus letargos e implicaciones para, finalmente, arrojar al vacío de la existencia en un recorrido vertiginoso por la rumba, los alucinógenos, la música y finalmente la prostitución. Uno de los elementos previamente mencionados, la rumba (que de paso se articularía con los alucinógenos y la música), sostiene una buena parte del relato y contribuye a ilustrar la manera como la protagonista sobrepasa el establecimiento, léase familiar o social, en una carrera excesiva y transgresora de los límites impuestos.

Como señala Alzate (2012) “La prosa de Caicedo Estela, siempre atenta al devenir social, denota una realidad estridente y connota una ostentación de la libertad sin límites” (Alzate Méndez, 2012, pág. 79). En su condición de rumbera, María del Carmen Huerta pasó de escuchar a los Rolling Stones con su agregado psicodélico y cuyas canciones eran traducidas por su amigo guitarrista, Leopoldo Brook, a bailar con el arrebatamiento propio, casi a un nivel extático, las melodías de Richie Ray & Bobby Cruz (*Sonido Bestial* y *¡Agúzate!*). En su delirante búsqueda de experiencias de vida y muerte, desde la perspectiva del ahora, María del Carmen revela su inconformismo ante la pasividad de su época y la de sus mayores. El sinsentido mismo de la vida la exhorta a continuar el camino por la cuerda floja, por el filo de la navaja en tanto lidia con la existencia y el peso de los días, nos participa del llamado del abismo y, junto a ella, sentimos el vacío.

Allá, en el horizonte, se vislumbra el paraíso, la juventud a ser conservada, un lugar al que se quiere *llegar* o que es preciso *atesorar* ya sea por medio de la droga o de la rumba, sin dejar de lado, claro está, el goce. La realidad de ser joven es demasiado breve y es este asunto lo que,

de alguna manera, sustentó la idea fiel de su autor quien decía que vivir más de 25 años era una insensatez.

En definitiva, Caicedo Estela consolida una mirada de la ciudad de Cali que descansa en las distintas formas socio-culturales de recepción de la música que, como lenguaje universal, capta el reflejo de las épocas y las tendencias que se debatieron entre el culto a las modas extranjeras y el rescate de las herencias culturales latinas que posibilitaron la manifestación pública y compartida de marcas de identidad y arraigo (Alzate Méndez, 2012, pág. 87).

Retomando la característica narrativo-musical de la obra de Caicedo, resulta incontrovertible la capacidad que tuvo el autor de hacer coincidir uno de los elementos más sustanciales y estructurales, no solo de su obra, sino de su ciudad: la salsa. En la novela *¡Que viva la música!* (1977), la narradora incluye dentro de su discurso fragmentos de canciones de cantantes e intérpretes tales como Willie Colón, Johnny Pacheco, Roberto Roena, Ray Barreto y, especialmente, Ricardo Ray & Bobby Cruz, un dueto que marcó inobjetablemente la historia personal de Caicedo y su ciudad: “En la presencia de este último dúo se presenta incluso, una de las características transgresoras de la novela. No se olvide que dentro de la historia de la salsa Ray y Cruz irrumpen con un sonido salvaje y novedoso. Trompetas estridentes, improvisaciones intensas donde la percusión afroamericana se mueve voluptuosa y acalorada [...]” (Montoya Campuzano, 2002, pág. 258).

Podríamos aseverar, sin temor a equivocarnos, que la historia de la música salsa en la Sultana del Valle se parte en dos, así como sucedió en la novela *¡Que viva la música!* con la vida de María del Carmen al conocer la salsa, todo ello gracias a la presentación que Ray y Cruz hicieron en la Caseta Panamericana el 26 de diciembre de 1968. Un evento sonoro sin precedentes al que pudo haber asistido Caicedo y que no solo marcó su historia sino que

contribuyó a desarrollar una aversión profunda hacia el *sonido paisa* (*chucu-chucu*), difundido a través de la radio y cuyos paladines *Los Graduados* y *Los Hispanos*, además de representar un anquilosamiento rítmico, eran el deleite de las clases media y alta caleñas. Es conocido no solo por los lectores de la novela, sino por quienes vivieron aquellos años setenta en Cali, los carteles elaborados por Andrés Caicedo, un elemento que atravesó la frontera de la ficción para instalarse en lo real comunicando, con aires de protesta y manifiesto, que:

“El pueblo de Cali RECHAZA a los Graduados y a los Hispanos y demás cultura de sonido paisa hecho a la medida de la burguesía y su vulgaridad porque no se trata de 'sufrir me tocó a mí en esta vida', sino de 'agúzate que te están velando’” (Caicedo, 2013, pág. 175).

Este tipo de evidencias sustentan el indeclinable apoyo de Caicedo a la música de Ray y Cruz que, contraria a la del *chucu-chucu paisa*, encarnaba un estilo que se nutría de dos fuentes. La primera, la experticia de la academia. Debemos recordar que Ricardo Ray es un notable pianista clásico formado en conservatorio que supo referenciar, en gran parte de su discografía, su afinidad por Bach y Chopin amalgamándolos con los ritmos caribeños. La segunda fuente, formadora de vidas y personajes, de músicos, letras y melodías fue indiscutiblemente la calle. En ambas fuentes la música era la protagonista y la salsa era la melodía asociada al barrio bajo, a lo negro, a lo popular, pero que, sin duda, era el deleite de quienes clamaban por salir del estupor mediante un sonido gozoso con el que los “jóvenes de esquina que se batían a paso limpio en una calle cualquiera, para después lucir su baile en los agüelulos de fin de semana, o en verbenas y discotecas populares” (Ulloa, pág. 30)

Esta referencia resulta trascendental en la producción de Caicedo. Nos referimos a su relación e incluso a su devoción por el *Sonido Bestial* de Ray y Cruz, un dueto musical

impetuoso que llegó a *aguzar* la historia su vida y que, amalgamada con su producción escrita, la de la literatura en la Colombia de finales del siglo XX. El autor como testigo y su narrativa como testimonio, son producto de la agitada vida de un adolescente de finales de los años 60 y principios de los 70 que vivió en un país desangrado por una violencia bipartidista, guerrillas y narcotráfico emergentes, emigración del campo a la ciudad y una pobreza generalizada.

A pesar del panorama tan adverso, no todo fue desalentador, en medio de la agitación social, política y económica del país arribaron dos nuevos estilos musicales: el rock y la salsa. Y llegaron para quedarse no solo en las mentes, sino en los cuerpos y las memorias de las generaciones venideras. Ambos estilos, como lo venimos mencionando, pasarían a ser considerados un distintivo, una marca indeleble en la obra de Caicedo y en especial en el ocaso de la vida de María del Carmen Huerta, quien con vehemencia proclamó en uno de sus aforismos: “El libro miente, el cine agota, quémenlos a ambos, no dejen sino la música” (Caicedo, 2013, pág. 227) no solo para *El atravesado* sino para todos los *Angelitos empantanados*.

A la novela de Caicedo se le considera en el país como la pionera en el uso de la música salsa como parte de su contenido, no obstante, para hablar de la convergencia no solo entre este tipo específico de música sino del conjunto de los ritmos que componen el acervo de la denominada música afroantillana y la literatura colombiana, debemos reconocer el trabajo de otros escritores. Entre ellos hemos de mencionar a Oscar Collazos (1942-2015), quien, según las fuentes históricas, es el primer autor colombiano en incluir en su narrativa un ritmo afroantillano:

el son⁹. Encontramos que el nexo entre música afroantillana y literatura colombiana proviene desde los años sesenta, década en la que el autor chocoano publicó en 1967 su libro de cuentos *Son de máquina y otros cuentos* bajo la editorial Magisterio Piedra de Sol.

El cuento que da título a la compilación hace referencia no solo al ritmo, sino que es un homenaje al “El Guapo” o “El Guapachoso”: Rolando Laserie (cuya interpretación de la canción es citada durante el cuento). El autor nos narra el retorno al hogar por parte de Ernesto, el protagonista, un joven polizón que después de tres años de ausencia regresa al puerto desde el cual partió a buscar mejores oportunidades en la ciudad de Nueva York. Un manto de nostalgia propia de los empecinados recuerdos, de la memoria más precisamente, se cierne no solo sobre Ernesto sino sobre la narración en general. La voz del narrador se encargará de mostrarnos, entre otras cosas, la búsqueda y el deseo de encontrar nuevamente a sus antiguos amigos, los lugares frecuentados y las experiencias vividas. Los resultados infructuosos de esa búsqueda, llevarán a Ernesto a optar por el retorno a la trashumancia, a elegir de nuevo la partida ya que con resignación y frustración, aquello que ansiaba encontrar no podrá ser recuperado por el paso inexorable del tiempo.

Junto a Collazos y Caicedo, dos escritores de origen caleño, Umberto Valverde y Alberto Esquivel, pasarían a incluir en sus textos la vivencia de fenómenos musicales como la salsa y el influjo de la Sonora Matancera que con sus cantantes, en especial Celia Cruz, pasaría a hacer parte de las producciones literarias de Valverde. Ambos se convertirían en amigos íntimos —en

⁹ En este punto debemos aclarar que a pesar de hacer parte del título, el ritmo al cual nos estamos refiriendo, es decir, aquel que interpreta el cantante dentro del cuento, es realmente una guaracha. Según el autor cubano Radamés Giro en su *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba* vol.2 la guaracha es un término de origen español (andaluz) y su danza es de tipo zapateo.

palabras de esta última, en su biógrafo titular— y él le dedicaría una biografía novelada titulada *Reina Rumba* (Editorial La Oveja Negra, 1981). Continuando con Valverde, en 1972 publicó su ópera prima: *Bomba Camará* bajo el sello de la editorial mexicana Diógenes. Su título, tomado del guaguancó de Richie Ray, proviene del álbum *Jala jala y boogaloo* prensado por Alegre Records en 1967. Al respecto de esta obra, cuenta Alzate (2012):

Bomba Camará de Umberto Valverde, obra de 1972 que consolida una mirada transversal a la explosión cultural popular caleña llevando a su máximo exponente la significación de prácticas como el fútbol –*Un faul para el Pibe*–, la lucha de clases, sanción y consolidación en el tejido cultural a partir de la salsa –*Domingo sonoro*–, la exploración del sueño americano como el más seguro camino hacia la felicidad y la estabilidad económica –*La calle mocha*–, la complicidad irreductible de la amistad al servicio del mal a través del vejamen sexual –*Los inseparables*–, etc” (Alzate Méndez, 2012, pág. 62).

El rótulo deja entrever lo explosivo que puede llegar a ser el contenido y la forma, en términos literarios, de los relatos allí reunidos. Esta obra guía al lector por un recorrido a través de calles, barrios, destinos juveniles y escarceos eróticos, gracias a unas narraciones que, de manera sucinta, versan “sobre las pandillas violentas en las esquinas populares de Cali: jerga y música, excesos de droga y sexo” (Pineda Botero, 1990, pág. 98). La escritura de Valverde, en especial de los cuentos que componen la obra en cuestión, registra la socialización del yo, una característica decididamente urbana en la que “la frescura de su invención y el regocijo de esa realidad ambiental delataban la apropiación reciente y la mezcla de formas rurales y urbanas que se coligaban en esos suburbios pobres” (Rama, 2006, pág. 97). Debemos mencionar también que la vida del autor, y buena parte de su producción, continuó siendo atravesada y marcada por una influencia innegable de la música afroantillana. De esta convergencia entre música y literatura en su trayectoria como escritor, podemos mencionar la novela *Quítate de la vía perico* (2001), los

cuentos *En busca de tu nombre* (1976) y las crónicas *Abran paso: historias de las orquestas femeninas de Cali* (1995), *Memoria de la Sonora Matancera* (1997), *Con la música adentro* (2007) y *Jairo Varela: que todo el mundo te cante* (2012).

Continuando con el orden temporal de aparición en el panorama de las letras colombianas, el turno es para Alberto Esquivel y su novela *Acelere* (1985). La novela, ganadora del premio nacional de novela Plaza & Janés en el mismo año de publicación:

Asume la ciudad, y dentro de ella, el estrecho horizonte del drogadicto, como el único universo posible. Su recurso principal es el lenguaje, el cual involucra voces que, para el lector desprevenido, más que revelar, ocultan. Es la jerga del drogadicto: las palabras adquieren sentidos inesperados o misteriosos, el discurso se aparta de lo tradicional y solicita un lector cómplice en el habla y tal vez en la vivencia que pueda reconstruir el mensaje a partir de los elementos codificados (Pineda Botero, 1990, pág. 99).

Más allá de tener la salsa como elemento primordial en su estructura, la referida música es, más bien, un elemento sin trascendencia aparente al que se hace una mención y que cumple una función de tipo ornamental. No obstante, podemos encontrar una relación alegórica que concuerda entre lo narrado, precisado desde el título, con el fenómeno musical en la ciudad y la generación de escritores a la que pertenece el autor. Como lo venimos mencionando anteriormente con los otros autores y tal como lo indica la cita previa, el lenguaje es el protagonista y el elemento más importante a la hora de analizar la novela. Esto debido a que, con tintes de investigación sociolingüística, la novela está escrita en forma de diario. Esta estructura, novedosa para su época, incluye las grabaciones de las confesiones hechas por el personaje principal, un habitante de un sector marginal de la ciudad de Cali, quien, con un lenguaje

catalogado de “inculto”, nos conduce por el laberinto de su adicción y de sus fechorías sin viso de arrepentimiento.

Los sucesores del legado salsero-literario: Martínez, Villadiego y Valencia

Después de haber sido trazado el camino entre la salsa y la literatura en Colombia por parte de los autores expuestos, un reducido número de nuevos escritores continúan saboreando y aprovechando las composiciones armoniosas y acaloradas de un estilo de música que no ha perdido vigencia y que, contrariando el vaticinio de Eddie Palmieri —quien pronosticara su muerte—, expande sus horizontes a nuevas latitudes y adquiere mayor vigor cada vez que se inserta en nuevos cuerpos, oídos, memorias e historias.

A finales de la década del ochenta del siglo pasado, más exactamente para el mes de noviembre de 1989, se publica la primera edición de *Historias de amor, salsa y dolor* por parte del autor caleño Germán Cuervo. El compilador, quien también es propietario de la editorial que publicó el libro y a su vez participa con uno de los cuentos allí reunidos, comenta en la introducción que “en el presente volumen, hemos reunido nueve de los autores más representativos de los relatos que se descifran dentro del ámbito perpetuo y maravilloso de esta música. Música que cada día adquiere mayor impacto e, igualmente, cada día crece el número de obras donde ella actúa como personaje decisivo” (Cuervo, 1989, pág. 5). Los autores compilados son: Oscar Collazos (Son de máquina), Umberto Valverde (Después del sábado), Andrés Caicedo (¡Que viva la música! –fragmento-), Roberto Burgos Cantor (Historia de cantantes),

Roberto Ruiz (Gozona), Julio Olaciregui (Lady Latin: introducción al paisaje), Fabio Martínez (Alfred von Kspa bailaba como un anfibio), Leopoldo Berdella (Nueva York de mis amores), Germán Cuervo (Noche) y Medardo Arias (Son frías las auroras neoyorkinas). Estos autores han tenido un contacto con este estilo de música, “viven (o vivieron) dentro de ella”, es decir, a partir de su testimonio engalanado con la ficción, plasman ya sea la condena o la gracia de un ritmo que convoca a la danza y que conformará un dúo con las historias donde el olvido, la belleza, el amor, la muerte y el sacrificio también serán partícipes. Como afirma Cuervo (1989):

por estas historias ronda un sabor a barrio, a juveniles palabras tiradas en la complicidad de una esquina. Deseos atravesados. Historias de amor, salsa y dolor es voltear una esquina alucinada, empujar la puerta de un bar y entrar en África lejana; un encuentro a son de los tambores hipnóticos con nuestros propios desengaños desperdigados en una pista de baile, es una canción a flor de boca que se va confundiendo con nuestro destino en la vasta noche del trópico (Cuervo, 1989, pág. 6).

Para los inicios del siglo XXI dos autores se encargaron de incrementar el acervo de producciones que tienen a la salsa como protagonista. En el año 2007 el narrador deportivo Rafael Araújo Gámez publica bajo el auspicio de la Universidad Libre de Cali su libro *Baila negro baila: crónica de un salsero*. Tal como lo indica el título y las palabras del propio autor en la presentación de su producción “la novela no es sobre Salsa” (Araújo, 2007), se trata más bien de una especie de biografía novelada del excepcional bailarín caleño apodado *Watusi*, en la que el autor se encarga de “bucear, de pronto con aciertos o no, dentro de una vida imaginaria pero con visos de realidad y presentarla ante los lectores como un fresco en el que por el actuar del personaje, la pintura viva y penetrante al principio, se torna gris y nebulosa después” (Araujo, 2007) . Para el año 2008, el autor Carlos Fajardo Guevara respaldado por la Fundación amigos

de la salsa (Amisalsa) de Cali, publica una compilación de cuentos titulada *Cuentos en Salsa*. Divididos en cuatro grandes partes cada una con una referencia manifiesta a un título de una canción o bien, algún vínculo con cierta melodía salsera, diecinueve cuentos conforman el cuerpo del libro. Cabe mencionar que varios de los títulos de los cuentos también hacen referencia a reputadas canciones afrocaribeñas, tales como: El negro bembón, Hola soledad, Julio el gitano, Tres Marías, entre otras.

De las Tres Marías queremos saltar a las tres producciones de los autores elegidos para la presente monografía: La novela *Con el pucho de la vida* (2004) de León Valencia, dos de los cuentos que aparecen en la compilación *En la escuela de rumberos* (2006) de Rey Carlos Villadiego y la novela *El tumbao de Beethoven* (2012) de Fabio Martínez. La primera novela a la que nos referimos inaugura el camino en el terreno de la ficción por parte de su autor León Valencia, quien se ha destacado en el terreno de la política y de la producción de ensayo y análisis del conflicto armado en Colombia. La novela, cuyo título se refiere a la primera línea de la composición en ritmo de tango de Francisco Gorrindo, fue cantada por primera vez por Azucena Maizani en 1937 en el Teatro Nacional de Buenos Aires (Argentina). A pesar de haber sido grabada por artistas de la talla de Alfredo de Ángelis, *Las cuarenta* adquirió un nuevo aire, esta vez más caribeño, gracias a la interpretación hecha por el cubano Rolando Laserie.

La novela trata primordialmente el tema del suicidio. Este asunto, convertido en obsesión para el autor y cercano a su vida por historias escuchadas, así como por el desenlace de varios familiares de un par de sus antiguos amores, logra conjurarse en la novela. En una reseña realizada en el mes de abril del mismo año en que la novela es publicada, el fallecido columnista Roberto Posada (D'artagnan, 2004) escribió:

Es posible que los lectores de esta novela le vean ribetes políticos e incluso un tono autobiográfico, al final de la misma. Pero a mi juicio es una novela esencialmente literaria, sustentada en el tema del suicidio, lo que la hace muy realista. Aparte de utilizar un buen lenguaje, exento de brusquedades y sin sangre que salpique por parte de un hombre que cuando estuvo en el monte tuvo que haber visto correr mucha, el interés se suscita en la medida en que León va entrelazando varias historias cuya fuente son 35 cartas de suicidas, 28 de los cuales lo hacen por físico desespere amoroso.

Tal como lo indica el columnista, el elemento que se encarga de hilvanar la novela son las cartas de los suicidas, sin embargo, la narración no se remite a la mera transcripción de las fuentes, más bien, además de las puntadas producidas por cada muerte en la novela, la fuerza que lleva a dicho acto está mediada por lo que gravita alrededor de cada fallecimiento. En esta parte el autor se ubica temporalmente a finales de la década del setenta y espacialmente en la ciudad de Medellín, ciudad que va “dejando de lado su provincianismo” para pasar a ser un lugar donde la inocencia de la juventud se pierde rápidamente por causa de la incidencia de una clase emergente que empieza a despuntar y que, de manera posterior, logrará permear todas las esferas de lo social sembrando confusión, violencia y muerte: el narcotráfico.

Cada vida acabada, cada estremecedora historia es apenas un abrebocas para lo que el lector encontrará tras cada página. El narrador de la historia nos llevará por la vida de cada personaje, en especial por la de Sergio Balidini —“quien debía contar esta historia” (Valencia, 2011, pág. 13)—, un cronista que, encargado de recolectar la materia prima de cada una de ellas, aparecerá envuelto sorpresivamente en las mismas. De esta manera aparecen, además del narcotráfico, la vida de la Mona Echavarría (una muchacha de clase alta de Medellín que termina suicidándose en París), la vida de Fernando, un estudiante de medicina quien no resiste la intensidad ni la vida rumbera de su novia la Chiqui, de la que Baldini se enamora perdidamente,

la vida de Olga (suicida) quien se enreda y se confunde con tres amores, uno de ellos el profesor Gerardo quien también se suicida como acto de libertad a la manera de Séneca y, finalmente, la vida de dos guerrilleros del ELN: El negro y Manuelita, quienes deciden morir juntos y por mano propia antes de ser capturados y separados por las autoridades.

Hablemos ahora de la salsa, lo que nos convoca. En medio de su furor (recordemos que es a inicios de los setenta que aparece el fenómeno en el mundo, la década en la que transcurre también la novela) y su vivencia por parte de los personajes de la novela, aparece uno de los bares más emblemáticos de la ciudad de Medellín: El Suave. Este lugar, en el que siempre se han escuchado, y aún se escuchan, ritmos afroantillanos, es el punto medular, el punto de referencia en el que el relato se apoya para desarrollar las historias. El Suave es el lugar donde Baldini se reúne con un amigo policía que le suministra las cartas de los suicidas. Allí conoce, bailando, a la Chiqui y se obsesiona por ella. Allí entra en contacto con ideales revolucionarios y con los insurgentes, es donde busca respuestas a sus preguntas y donde se ampara de sus angustias y de la violencia. El bar es, en definitiva, el refugio en el que encuentra sosiego y, la salsa el medicamento más apropiado para sus congojas.

La Universidad de Antioquia en el año 2015, otorgó el primer lugar en la modalidad de cuento, en el marco de los premios nacionales de cultura, a la compilación escrita por Carlos Arturo Ramírez Gómez, quien se presentó bajo el seudónimo de Rey Carlos Villadiego, por su producción titulada *En la escuela de rumberos*. El jurado afirmó sobre este volumen, que consta de un total de siete cuentos, lo siguiente:

“cuenta con un narrador, que a la vez es protagonista de cada uno de ellos, unidos por la música popular, los excesos del alcohol y la droga, y las relaciones de pareja, expresados a

través del erotismo. Los cuentos, que se unen en una sola y misma historia, recuperan la ciudad de Cali en los años setenta, retomando su oralidad y geografía citadina. Exploran las vivencias de un grupo de personas que desde el espacio de un bar y de la rumba, crean y desarrollan su propia ética a través de sus sentimientos y experiencias de vida. Es un libro que ahonda en el mundo de la noche, la salsa, y la gestualidad del lenguaje del cuerpo y del baile como hecho literario. En ese mundo de la noche se disuelven los imaginarios de una época, que reconstruyen la ciudad como metáfora imaginada” (Universidad de Antioquia, 2009, pág. 182).

Dos son los cuentos elegidos para ser analizados en la presente monografía¹⁰. El primero, titulado “El de la rumba soy yo”, cuenta la historia de Charlie y su pandilla de amigos: Eddie, Chalo, “El loco” Raúl, Víctor, Gregory, Vicky, Aydé, (Des) Amparo, Luzaida... en total “11 colinos” que se refugian en el bar del narrador en noches pasadas por alcohol, drogas y por supuesto, salsa. Hay un hecho particular en el cuento y es el desafío que se le hace a la autoridad, en este caso, a la Policía que llega a imponer el orden ya sea por medio de la autoridad o por el chantaje. No obstante, a pesar de la carga social que la Policía representa al detentar la “autoridad”, tal como lo comenta el narrador: “en la calle y en la noche no sirven argumentos; te pescan y punto, a transar”. A pesar de ser capturados y de pasar las vicisitudes propias de los reos, la verdadera victoria es de quien logra sortear los peligros de la noche y su lógica, de la Policía y su jurisdicción, todo gracias al remedio más infalible, la rumba, quien es la verdadera vencedora.

El segundo cuento se titula “Estarás formando lazos no conmigo” y es una clara referencia a la letra de la canción escrita por Bobby Capó e interpretada por Ismael Rivera: *Sale el sol*

¹⁰ De ambos cuentos nos encargaremos en el próximo capítulo donde realizaremos un análisis más detallado, así como de las dos novelas elegidas que conforman el corpus.

(*Dormir contigo*). El cuento está en estrecha relación con la canción debido a que los protagonistas, Charlie (dueño del bar en el cuento anterior), Angelita y Miguel, ambos encargados de la narración conocen al primero en una redada a su local y este trastoca sus vidas, en especial la de Angelita, con su aguda frase “cortesía de la casa” refiriéndose realmente a las experiencias ofrecidas en su bar. El cuento se encarga de relatar el desmoronamiento de la típica relación perfecta entre dos jóvenes cuyo futuro estaba resuelto, incluso por sus familias, cuando una presencia tan cautivadora como la de Charlie entra a robar la calma de la aletargada vida de Angelita.

Para finalizar este recorrido por los sucesores y a su vez por las obras elegidas para el análisis, la siguiente producción, con casi una década de diferencia entre el año de su publicación y las del corpus, es la novela del profesor y escritor caleño Fabio Martínez. *El tumbao de Beethoven* (2012) es la séptima novela de Martínez y hace parte del acervo de sus producciones escritas entre las que se encuentran el ensayo, el cuento, la biografía y los artículos de prensa. Podemos afirmar que el profesor es, de los tres autores elegidos del corpus, el más prolífico y prolijo en su producción escrita. Dicha afirmación se realiza con base en el material que se puede encontrar tanto en su sitio web¹¹, medio actualizado constantemente por el mismo autor.

La novela de Martínez está dividida en seis capítulos con títulos que hacen referencia a canciones de salsa: Son de la loma, Calle luna-calle sol, De barrio obrero a la quince, Sin negro no hay guaguancó, Diablo, tú no puedes conmigo y Todos vuelven. Incluye además, a manera de

¹¹ La página web del escritor, <http://www.fabiomartinezescriptor.com/home/biografia>, cuenta con enlaces que remiten a la información correspondiente a su biografía, obra, crítica (de y sobre el autor), galería, enlaces de interés, el blog actual, su contacto personal y, finalmente, sus columnas en el diario *El Tiempo*.

anexo, la discografía usada. La novela se encarga de narrar la vida de un personaje de la vida real¹² cuyo decurso nos lleva por el paisaje arquitectónico y cultural de la ciudad de Cali. Y es que el recorrido no solo será físico, también los lectores serán testigos de aquello que compone las vidas de los otros personajes de la novela cuando elementos como: el fútbol, el baile, las discotecas, las comidas típicas, los cañaduzales, el amor en pareja con sus infidelidades y por supuesto, la salsa, ayuden a constituir y condensar aquello que distingue no solo a los personajes, sino al autor, la llamada *caleñidad*.

¹² En entrevista con el autor, realizada el presente año durante el mes de agosto, cuenta apartes de la novela y de la vida del personaje en el que se basó para darle forma en la ficción.

Capítulo 3.

Música y Literatura: una conexión incesante

“A literatura é ritmo, a música é ritmo.

Mas o som na música é animado por um ritmo próprio,
enquanto na literatura é também impregnado pelo sentido do discurso”.

Solange Ribeiro de Oliveira.

“Nada me hubiera gustado en este mundo

como haber podido escribir la historia hermosa y terrible de Pedro Navaja”.

Gabriel García Márquez.

A modo de preámbulo, dos referencias fundamentales: una novela y un ensayo.

Las diferentes formas de la música clásica, combinadas con el fenómeno literario, acaparan la mayor atención y producción académica por parte de críticos y teóricos, caso contrario de la salsa. Destacamos su disparidad debido a que en la música clásica prevalece un orden compositivo claro y preciso que ayuda a distinguir el tipo de composición ejecutada, mientras que, en la salsa —aunque también exista un orden compositivo establecido—, al hablar del momento de ejecución hay un espacio más amplio para el despliegue de la invención e improvisación por parte del músico, del cantante o del intérprete.

No debemos desconocer que, así como la salsa, otras manifestaciones musicales caribeñas también han tenido estrecha relación con la literatura y, contrario a la primera, su relación

aparece se ha dado de manera más evidente, partiendo, incluso, de los títulos. Hablamos aquí específicamente de dos producciones a nivel latinoamericano. La primera, la novela del dramaturgo, cuentista y novelista puertorriqueño Luis Rafael Sánchez (1976) intitulada *La guaracha del Macho Camacho*. El estilo musical de origen cubano a que el título refiere, da la pauta a la novela en tanto este ritmo de tiempo rápido se encarga de satirizar de forma chistosa o picaresca ya sea un hecho político, social o de algún personaje popular. De esta manera, Sánchez se ocupa de narrar la vida de un pueblo —no solo del puertorriqueño, sino en general, del latinoamericano— y de unos personajes que, preocupados por mantener su semblante, son seducidos por los placeres falsos y enajenantes de la vida: el sexo, la ambición y la apariencia física. Además de su caracterización temática, nos referimos a la exposición y al análisis que logra el autor al retratar la singularidad del pueblo puertorriqueño. Otro punto digno de mención, sino el más importante, es su particular uso del lenguaje. La novela utiliza un vocabulario bastante coloquial, de uso exclusivo del puertorriqueño de a pie y relacionado con su cotidianidad. Esta característica le asigna a la novela un ritmo apresurado, tal como el ritmo guaracha, que deja entrever el desenfreno vivido y el entretenimiento alcanzado por los personajes gracias a las frivolidades satisfechas. Esto a pesar de vivir en un ambiente hostil que se ve mitigado por el optimismo desmedido que el autor ejemplifica con la célebre frase: “La vida es una cosa fenomenal, lo mismo pal’ de adelante que pal’ de atrás” (Sánchez, 1976)

La segunda producción no está delimitada propiamente por el ámbito literario, es decir, no puede ser catalogada como una novela o un cuento en sí. *La novela bolero latinoamericana*, editada por la UNAM en 1998 y escrita por el autor mexicano Vicente Francisco Torres, a pesar de incluir en su título al género literario y al género musical es, más bien, el producto de una

investigación que puede catalogarse dentro de los Estudios Culturales. El análisis y las reflexiones del autor presentadas a manera de ensayo, se sirven de las creaciones literarias de autores como Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, Luis Rafael Sánchez y Umberto Valverde para exponer y analizar las dispares y atrevidas relaciones entre la literatura del Caribe y sus producciones a nivel popular, entre ellas, el bolero, los mitos, los ídolos y el baile.

Respecto al título, en el que es incluida la palabra novela, debemos retomar las palabras aclaratorias por parte del autor al momento de explicar el porqué de dicho título: “utilizo la expresión *novela bolero* porque éste fue el título que le dio un grupo de escritores venezolanos, quienes advirtieron la afinidad de un conjunto de libros que podían estudiarse debido a varios elementos variables. Se trata de un puñado de novelas marcadas en su ritmo, en su argumento o en su tema por la música, las canciones, la vida de los músicos y los ídolos populares” (Torres, 1998, pág. 20). Esta cita nos llama la atención respecto a la afirmación hecha por autores como Luis Britto García y Juan Carlos Santaella cuando coincidían en mostrar que “estamos ante la incorporación al arte de elementos considerados antes como propios de los medios de comunicación masiva (folletín, radio, cine, telenovela, tira cómica) que no podían seguir al margen de la literatura, pues tenían un fuerte arraigo popular que se estaba desperdiciando por razones pedestres” (Torres, 1998, pág. 20).

Al apartar la mirada y dejar de concentrar los esfuerzos en construcciones fantasiosas y elaboradas por parte de los autores (en este caso específico, colombianos), para darle cabida a elementos de lo cotidiano que también cuentan con fuerza y significación, se hace posible confirmar lo mencionado en el párrafo anterior. El autor se interesa por entablar un diálogo más íntimo y profundo con este tipo de ingredientes que llegan a circundarle. Tanto es así, que logran

filtrarse en su producción literaria tal como lo hace la salsa en las obras elegidas para ser analizadas. A partir de este presupuesto, queremos dar paso al análisis del corpus respecto al uso que se le da a una de esas piezas que forman el engranaje de lo cotidiano, la música afroantillana conocida como Salsa, sobre todo, en la producción literaria del país en el siglo XXI.

La literatura colombiana y la salsa en el siglo XXI

Hay un asunto primordial que debemos aclarar y en el que debemos insistir. Considerando la producción literaria del país hasta bien entrada la segunda década siglo XXI que tiene a la salsa como parte constitutiva de su contenido, podríamos aventurarnos a decir que las producciones encontradas¹³ son escasas e insuficientes como para zanjar la discusión acerca de si es posible catalogar, ya sea a un cuento o a una novela, como *salsero(a)*. Más bien, coincidimos con la opinión de la crítica que ha llamado a este tipo de producciones, es decir, aquellas en que se articulan la música popular y la literatura como “*Narrativa de la música popular*”, o a través de variantes significativas, “*Narrativas del bolero*”, “*Narrativa musical caribeña*”, “*Narrativa del tango*” o “*Narrativa de la música popular latinoamericana*” (Plata Ramírez, 2008, pág. 127).

¹³ Además del corpus elegido para ser analizado en la presente monografía, podríamos incorporar a la lista obras como: *La nostalgia del melómano* de Juan Carlos Garay, ed. Alfaguara, 2005. *La cuadra times* del escritor antioqueño Gilmer Mesa, obra ganadora del Premio Novela Cámara de Comercio de Medellín en el año 2015 y que pasaría a ser publicada por la editorial Random House Mondadori bajo el título de *La cuadra*. El escritor caleño Fabio Martínez, de quien analizamos una obra, publicaría durante el 2018 bajo el sello Pijao Editores, la compilación de cuentos *Música para bailadores* reuniendo dos libros de relatos previamente publicados. Uno llamado *Fantasio* y publicado en 1992 por la Editorial de la universidad del Valle y el otro llamado *El escritor y la bailarina* publicado en la colección El Solar de la Escuela de Estudios Literarios de Univalle en el año 2012.

En esta parte también concordamos con lo que advierte Pablo Montoya (2013) en su libro *La música en la obra de Alejo Carpentier* acerca del riesgo que existe al momento de equiparar estructuras musicales con literarias:

estos paralelismos, repito, son audaces. Tocan, no obstante, un terreno que hay que transitar cautelosamente. Paralelismos de este corte conducen a planteamientos hechos por varios investigadores de las relaciones músico-literarias que sugieren al estudioso mayor certeza y el mayor rigor cuando tratan de demostrar de qué modo las estructuras musicales se presentan en los discursos literarios (Piette, 1987, pág. 36).

El tipo de rúbricas creadas —por una disimulada conveniencia y de grácil sustento teórico—, nos adentrarían, en principio, en un terreno árido e inestable por el que caminaríamos a tientas y en el que estaríamos guiados meramente por la especulación. Como lo señala Isabelle Pietté en su libro *Littérature et musique, Contribution à une orientation théorique* (1987):

la tentativa de algunos escritores por adoptar un esquema de composición musical muestra cuánto el lenguaje, por su naturaleza, obedece difícilmente a las reglas de repetición, de armonía o de equilibrio tales como son incorporadas de la música a la escala de las letras. Pero este sistema de exploración particularmente rico multiplica igualmente las dificultades: el uso abusivo de metáforas y una aplicación poco adecuada de los términos de la técnica musical a las realidades literarias, va a desencadenar en la confusión ¹⁴ (Piette, 1987, pág. 36).

Tal como lo precisó Isabelle Pietté en su libro, en el que recalca el valor de la forma sonata no solo como estructura formal sino como forma expresiva y compositiva del lenguaje, asunto

¹⁴ La tentative de quelques écrivains d'adopter un schéma de composition musicale révèle souvent combien le langage, par son ature, obéit difficilement aux règles de répétition, d'harmonie ou d'équilibre telles qu'elles sont transposées de la musique à l'échelle des lettres. Mais ce réseau d'exploration particulièrement riche multiple également les embûches: l'emploi abusive des metaphors et une application peu adequate de termes de la technique musicale à des réalités littéraires, tout cela engendrant la confusion (traducción de Juan Camilo Berrío).

que propuso crear Carpentier pero desde el texto literario, es decir, una obra perfectamente realizada a través de las estructuras formales de la música Pablo Montoya retoma lo propuesto por la autora, cuando en su análisis de la música en la obra de Carpentier sostiene que “en el análisis de las influencias de la música sobre la literatura, es valioso observar cómo las figuras musicales (el rondó, la sonata, la fuga), dirigen o ayudan a construir una arquitectura poética o novelística. Pero esta fase de investigación puede desembocar en un empleo abusivo de metáforas y comparaciones excesivas” (Montoya, 2013, pág. 131).

Parte del análisis propuesto por Piétté y que comentábamos en uno de los párrafos precedentes, podría ser tomado como referencia metódica para intentar entender el apartado músico-literario caribeño del país. Dicha decisión contribuiría a abrir nuevas investigaciones en el campo literario-musical debido a que, por contar con poca producción, poca distribución y escasos análisis referidos a la narrativa reciente, sería injustificado concluir que los relatos, independientemente de su extensión o de cómo estén catalogados (cuento o novela), logran coincidir o encajar perfectamente con lo que se conoce como salsa. No solo este estilo de música sino otros ritmos antillanos como el bolero, el son y hasta el tango, sin este último ser antillano, han llegado a formar parte del contenido de creaciones literarias en el país. Recordemos el caso de *Aire de tango* (1973) de Manuel Mejía Vallejo, una obra que, a pesar de contar con un alto número de letras de canciones de tango en su contenido, no ha sido por ello exclusivamente definida ni catalogada a partir de esta estructura musical (el tango), es decir, la estructura no alcanza a determinar con precisión, esta vez, la forma.

La presencia de la salsa en el corpus: Primera aparición

En este apartado nos centraremos en ilustrar la manera en que aparece la música salsa dentro de los relatos y las novelas, más allá de establecer un análisis profundo de cómo puede llegar a modificar su nivel estructural. Debemos comenzar diciendo que la forma más patente como aparece la música, sin adentrarnos en el contenido narrativo como tal, se hace gracias a que se asoma desde los epígrafes y los títulos de los capítulos.¹⁵ Respecto al corpus elegido solo dos piezas cuentan con epígrafe. La primera, la de León Valencia (C.P.V) que reza así: “*No hay más que un problema filosófico realmente serio: el suicidio. Albert Camus*”. A pesar de no hacer una clara referencia a lo musical, el epígrafe cumple a cabalidad su función debido a que sintetiza el asunto primordial de la novela, es decir, aborda la problemática y las razones por las cuales algunos personajes deciden quitarse la vida, todo ello, sin que la música salsa deje de tener un lugar destacado¹⁶. La segunda obra es la de Fabio Martínez que cuenta con un epígrafe que antecede a la explicación del vocablo usado en el título: “Tumbao”. El epígrafe es una pregunta perteneciente al coro de una canción compuesta por Eddie Palmieri: Bajo con tumbao (LP Palo pa’rumba, 1984) y que, en cierto tono provocador interroga al oyente, en este caso al lector, interpeándolo: “¿A quién no le gusta este tumbao?”:

Mi bajo con tumbao

Rico y sabrosiao

Yo te invito a que lo goces

¹⁵ En esta parte debemos establecer una convención respecto a cómo nos vamos a referir a las obras. El corpus analizado lo componen dos novelas y dos cuentos. Tanto para las novelas como para los cuentos, usaremos las iniciales de sus títulos, a saber: E.T.B para *El tumbao de Beethoven*, C.P.V para *Con el pucho de la vida*, E.R.S.Y para el cuento *El de la rumba soy yo* y E.F.L.C. para *Estarás formando lazos no conmigo*.

¹⁶ Debemos mencionar que la novela está dividida en cinco capítulos, ninguno de ellos cuenta con un título o epígrafe. El análisis se realiza con base en la primera edición de 2004 de la editorial Random House Mondadori.

Al compás de este sonar

Con este ritmo famoso se debe bailar en son
Ritmo con sabor a caña, tabaco, café y ron

Le dedico a los soneros del caribe
Este bajo con tumbao

¿A quién no le gusta este tumbao?
¿A quién?

Leído en clave desafiante, el epígrafe le exige al lector ponerse en guardia frente a la fuerza con la que viene la narración. Leído en clave menos retadora, propone una lectura más tranquila, desprevenida, una invitación a hacer un recorrido (con el mismo ritmo con el que Beethoven Carabalí Reina camina) por la vida del protagonista que junto con los otros personajes habitan y transitan por La Sultana del Valle (Cali), una ciudad dividida no solo geográfica y socialmente entre cañaduzales, barrios altos y marginales, sino constituida por establecimientos nocturnos, comidas típicas, pasiones futbolísticas y amorosas, así como también por la salsa que se respira, se vive y, sobre todo, se baila.

En los títulos de los capítulos de la novela de Martínez (*El tumbao de Beethoven*), así como los títulos de los cuentos de Villadiego (“El de la rumba soy yo” y “Estarás formando lazos no conmigo”) no existe ningún tipo de insinuación. Hay, más bien, una alusión directa a títulos de canciones específicas del acervo musical del Caribe. El primer cuento de Villadiego, cuyo título es tomado de la obra del compositor-guitarrista cubano Otilio Portal (1914-2009) y que se encargara de instrumentalizar la Sonora Matancera en ritmo de guaracha con la interpretación a

dúo de Celia Cruz y Bienvenido Granda (1951) relata el encuentro de cuatro rumberos¹⁷ que tratan de dirimir quién trajo la rumba, quién la inventó, quién goza más, quién es el que más baila. Una pugna en la que los tres personajes se desautorizan entre sí. La discusión se zanja al final cuando el dúo canta al unísono: “Ay! Esta rumba es para los dos!”

¹⁷ En este punto es importante resaltar que la misma canción nos pone en un dilema interpretativo, es decir, cabe recordar que la rumba es un estilo de música cubana usada inicialmente para tributar a deidades africanas por parte de los esclavos traídos a Cuba, llegando a tener una injerencia preponderante al momento de influenciar y fundirse con ritmos como la guaracha, la conga, el mambo y el cha cha cha. Por otro lado, en su acepción más conocida, la rumba hace referencia a una fiesta que surge de manera improvisada o bien, se refiere a una reunión que incluye diversión, es decir, una acepción de la palabra fiesta.

En una rumba que se encontraron

Cuatro rumberos, así entonaron

En una rumba que se encontraron

Cuatro agraciados, así entonaron

El de la rumba soy yo,

No eres tú, ni eres tú, ni eres tú

La de la rumba soy yo,

No eres tú, ni eres tú, ni eres tú

Ay! Esta rumba la traje yo

(El de la rumba soy yo)

Pero esta rumba quién la inventó

(El de la rumba soy yo)

Con esta rumba sí gozo yo

(El de la rumba soy yo)

En esta rumba sí bailo yo

(El de la rumba soy yo)

Ay! Bienvenido, ¿quién te metió?

(El de la rumba soy yo)

Sería la timba que me llamó

(El de la rumba soy yo)

Ay! Esta rumba es para los dos

Ay! Esta rumba, ¿quién la inventó?

(El de la rumba soy yo)

Con esta rumba sí gozo yo

(El de la rumba soy yo)

Con esta rumba me muero yo

(El de la rumba soy yo)

El segundo cuento “Estarás formando lazos no conmigo” hace parte del fraseo de la canción *Sale el sol (dormir contigo)* compuesta por el músico y cantante puertorriqueño Bobby Capó (1921-1989). La canción, estrenada en vivo el 24 de Mayo de 1974 en el Carnegie Hall de la ciudad de Nueva York, fue inmortalizada gracias a la interpretación del eterno “Sonero Mayor”: Ismael Rivera (1931-1987). La letra de la canción sirve como preámbulo y a su vez como banda sonora del relato que a modo de continuación del cuento referenciado anteriormente, se encarga de ilustrar el desencuentro amoroso entre los protagonistas de la historia: Charlie (dueño del bar), Angelita y Miguel (narrador y novio de Ángela). A continuación, reproducimos la letra de la canción:

Sale el sol
Y no estás a mi lado
Vivo desesperado esperando tu amor,

Cae el sol
Y la noche traidora
Me hace pensar que ahora
Estarás en otros brazos no en los míos
Y yo pasando solo tanto frío,
Estarás formando lazos no conmigo
Y yo anhelando dormir contigo.

Sale el sol
Mis ojeras hinchadas
Noche desorbitada
Por culpa de tu amor.
Cae el sol
Es la misma tragedia
Y tú no la remedias

Porque estarás en otros brazos no en los míos
Y yo pasando, pasando, solo tanto frío.
Estarás formando lazos, no conmigo
Y yo anhelando dormir contigo.

Sale el sol
Mis ojeras hinchadas
Noche desorbitada
Por culpa de tu amor.
Cae el sol
Es la misma tragedia
Y tú no la remedias
Porque estarás en otros brazos, no en los míos
Y yo pasando, pasando solo tanto frío.
Estarás formando lazos, no conmigo
Y yo anhelando dormir contigo.

En referencia a la novela de Martínez a pesar de no tener una referencia clara a una canción, desde el título vemos que hace referencia, de manera explícita, al compositor Ludwig van Beethoven (1170-1827). Sin embargo, realizando la lectura vemos que se refiere, más bien, al nombre del personaje principal: Beethoven Carabalí Reina. Por otro lado, la palabra *Tumbao* tiene dos acepciones a las que el autor y la novela hacen referencia. La primera, “es un motivo

reiterativo rítmico-melódico casi siempre confiado al piano, rápido y sabroso, que prepara e incita a la orquesta y a los bailadores para culminar *in crescendo* la parte final de la pieza de baile” (Martínez, 2012, pág. 11). La segunda se refiere al uso que se le da al término para designar el “caminar elegante, sutil y cadencioso que caracteriza a los afrodescendientes” (Martínez, 2012, pág. 11).

Continuando con la novela, seis son los capítulos en los que está dividida y seis son las canciones elegidas por el autor para dar nombre y, quizás forma, a cada apartado. El primer capítulo se titula “Son de la Loma”, nombre dado también a la famosa composición del trío Matamoros (1925-1960) y que data de 1922.

Mamá yo quiero saber de donde son
los cantantes
que los encuentro galantes
y los quiero conocer
con su trova fascinante que me la
quiero aprender

¿de dónde serán? ¡ay mamá!
¿serán de la Habana?

¿serán de Santiago?
tierra soberana

son de la loma y cantan en el llano ya
verás... tu verás

mamá ellos son de la loma
mamá ellos cantan en el llano
mamá ellos son de la loma
mira mamá ellos cantan en el llano
mamá ellos son de la loma.

Dos son los referentes más claros a los que alude la canción que da título al primer capítulo y que servirán, en primera instancia, para ubicarnos tanto musical como socio-espacialmente a

partir de la lectura de la novela¹⁸. El primero se refiere a *los cantantes*, es decir, a la visita que realizarán a la ciudad Richie Ray & Bobby Cruz. “Era una noche especial, Richie Ray & Bobby Cruz, los reyes del *bogaloo*, se presentaban en el coliseo de *El Pueblo*, de Cali, después de diez años de ausencia” (Martínez, 2012, pág. 13). La expectación creada por la anunciada y tan esperada visita logra crear una atmósfera cargada de sentires, entre ellos, el de mayor peso: la nostalgia. El segundo referente: “son de la loma, mamá ellos cantan en el llano” nos ubica en la colina de San Antonio, un punto geográfico real que será útil para mostrarnos la distancia a nivel espacial y por ende, el recorrido realizado por los personajes desde allí hasta el lugar del concierto. “Desde su casa ubicada en la colina de San Antonio, Humberto Otero llama por teléfono a Violeta González para invitarla al concierto” (pág. 13). Debemos resaltar que, sobre todo desde el segundo referente, se hace notoria la distancia socioeconómica que existe entre los protagonistas y que la música, especialmente la salsa, logrará franquear a pesar de que este elemento tenga una carga simbólica y social “desestimada”.

Calle luna-calle sol es el segundo capítulo. El título, procedente de la letra de la canción compuesta por Willie Colón y cantada por Héctor Lavoe, pertenece al álbum *Lo Mato* del año 1973. El capítulo, a pesar de dar inicio refiriéndose a la calle como espacio de tránsito y donde convergen todo tipo de peligros y personajes: el lustrador de zapatos, el “loco Guerra”, el borracho, entre otros, no deja de mencionar que este espacio ofrece lugares para encontrar

¹⁸ Debemos resaltar que durante el primer capítulo se presentaron, además, los personajes con su apariencia física y sobre todo, su voz (característica del caleño) y se citaron lugares reales de la ciudad de Cali: la avenida 5°, av. Las Ceibas, calle de las Cadmias, el coliseo El Pueblo, restaurantes, el motel Meléndez, el Club San Fernando, fábricas, el sur, etc.

refugio y sosiego, entre ellos, los bares y el cine. Aparecen también algunos de los habitantes célebres de ciudad y de la movida cinéfila caleña:

Recostado al poster, está Andrés Caicedo, con su pelo largo, sus gafas que parecen un par de culos de botellas y su pie derecho torcido. A su lado lo acompañan Patricia Restrepo, Ramiro Arbeláez y Eduardo “la rata” Carvajal. Apenas los ve, Andrés lo saluda —quiubo, locos— y les entrega una hoja de papel donde hay una biografía del cineasta sueco y un comentario crítico salido de su pluma (Martínez, 2012, pág. 62).

En el capítulo también se hace presente, por vez primera, la discriminación racial y lo que ello puede acarrear. Nos referimos a que producto de la diferencia económica, al protagonista “Bheto Carabalf” no lo dejan ingresar a un concierto al que fue invitado por sus amigos, en el prestigioso Club San Fernando. La entrada negada, paradójicamente por un afrodescendiente, no corta el deseo de ver el concierto. El protagonista se sube a un árbol del que posteriormente es bajado por la autoridad para conducirlo a la prisión achacándole el delito de hurto, todo por el simple hecho de ser negro.

Mete la mano en el bolsillo
Saca y abre tu cuchillo y ten cuidao
Pónganme oído en este barrio
a Muchos guapos lo han matao
Calle Luna, calle sol.

Oiga señor si usted quiere su vida
Evitar es mejor o la tienes perdida
Mire señora agarre bien su cartera
No conoce este barrio aquí asaltan a
cualquiera

En los barrios de guapos no se vive
tranquilo
Mide bien tus palabras o no vales ni
un kilo.
Camina pa'lante no mires para el'lao

Oye camina no mires pal' lao'
Tú tiene un santo pero no eres babalao
Y ten cuidao y ten cuidao'
Cuidao saca tu coco pelao'
Camina pa'lante babalao

Saca los bolsillos tú estás arrancao

Dile que fuiste a La Perla y pelao te
han dejao’.

El tercer capítulo se titula Del barrio obrero a la quince. La composición del puertorriqueño Willie Rosario y cantada por Chamaco Rivera, es el primer corte de su álbum *Campanero rumbero* del año 1978:

De Barrio Obrero a la 15 un paso es
cantando bajito yo me iba a pie. (2x)

Por causa de un piragüero que ofrecía
su piragua
por causa de un piragüero que ofrecía
su piragua
yo gastaba mi dinero que tenía pa' la
guagua.

Para cuidarme del sol yo buscaba la
sombrita
para cuidarme del sol yo buscaba la
sombrita
caminando poco a poco y viviendo las
jebitas

De barrio obrero a la 15 un paso es.

Cantando bajito yo me iba a pie.

Caminando poco a poco yo me
zumbaba a pie.

Y que bueno y que rico un paso es.

Del Barrio Obrero a la 15 un paso es.

Un paso es...

Del Barrio Obrero a la 15.

Que bueno pa' el bembe.

Un ratito, un ratito a pie.

Ten cuidado que no te encuentres.

Con el difunto Don André.

Porque en barrio obrero vivía él.

Eh un pasito un paso es.

Los sucesos más importantes de este capítulo son dos, ambos relacionados con el proletariado tal como lo introduce el título de la canción. El primero tiene que ver con la historia de vida del padre del protagonista, Don Aristarco Carabalí, quien fue trabajador del Ingenio Manuelita. “Don Arista” cuenta su vida en el cañaduzal, cómo conoció a la madre del

protagonista y cuáles eran las actividades para recrearse, entre ellas, el fútbol y el baile. El segundo suceso, de capital relevancia, tiene que ver con la novia del narrador, Violeta González, quien cuenta su vida en medio de una sesión psicoanalítica. De la vida de Violeta debemos resaltar su acercamiento a la militancia revolucionaria, todo por el amor a un activista del partido comunista: “el compañero Jalisco”¹⁹.

Sin negro no hay guaguancó es el título del cuarto capítulo. Composición original de Aura Mayor de Velásquez y musicalizada por los Hermanos Lebrón en su disco *Criollo* de 1982, esta vez la música es el prelude de varios asuntos. Por una parte, se usa para enfatizar en las virtudes del protagonista como bailarador —infaltable característica de todo afrodescendiente— y famoso *showman* quien, junto a su muñeca de trapo Esmeralda, alcanzará su consagración a nivel nacional e internacional. Por otra parte, nos adentran en la pasión que representa el fútbol para dos de los protagonistas: Bheto y Victoria, quienes, a pesar de ser hinchas de equipos rivales, América y Cali respectivamente acuden a un clásico en el Pascual Guerrero. En el clásico azucarero Bheto, por acompañar a su novia a la tribuna de los hinchas del Cali, sufre improperios y sobre todo, recriminaciones por su condición racial. Por último aparece Amparo Ramos Correa, mejor conocida y eternizada por la canción compuesta para ella por parte de Richie Ray & Bobby Cruz, la indomable Amparo Arrebato. Finalmente, atestiguamos la conversación acerca de la razón por la cual Adolfo Valecilla, antiguo novio de Victoria, termina enloqueciendo. A continuación, reproducimos la letra de la canción que dice:

¹⁹ Acerca de este tipo de sentimientos y relaciones con la música, trataremos más a profundidad en el capítulo 4.

| | |
|------------------------------|--|
| Vamos a brindar a los negros | con la tumba, el tumbador y soneo |
| vamos a brindar a los negros | voy a bailar, que bueno |
| los negros del malecón | |
| porque sin negro no hay | coro: sin negro no hay, |
| sin negro no hay | sin negro no hay guaguancó |
| la rumba ni guaguancó | |
| | ay mi canto, va de guaguancó |
| en el solar catalina | como lo baila Chimbó |
| preparaba todo | |
| para bailar con los negros | para bailar la rumba lo que tú necesitas |
| ellos estan alborota'o | es la tumba y un tambor |
| y quieren bailar | |
| la rumba y guaguancó | la rumba, el guaguancó, la plena y la |
| | bomba |
| | asi se goza mejor |

El penúltimo capítulo, denominado ¡Diablo, tú no puedes conmigo!, remite a una parte de la canción creada por el compositor puertorriqueño Rafael Hernández Marín y que lleva por título *Diablo*. Este espíritu burlón o maligno representa sin lugar a dudas la victoria de un fenómeno que permeó todos los organismos sociales, el narcotráfico: “la revolución no la hicimos nosotros; la hicieron los narcotraficantes” (Martínez, 2012, pág. 161). De sus tentáculos o más bien de la tentación del poder no se salvó el narrador de la novela, Humberto Otero, quien rompe su relación amorosa con Violeta para caer en el lujo, la ostentación y la voluptuosidad que le ofrece una mafiosa —esposa de un narcotraficante preso en el exterior—, una aventura que le acarreará consecuencias tales como la enfermedad y un par de atentados contra su vida, por lo lo

que tendrá que exiliarse en Bogotá para finalmente replantearse su vida e intentar salvar el amor de Violeta.

| | |
|---------------------------------|--------------------------|
| Espíritu burlón | Tranquilo vivir |
| No me quieres dejar | Diablo |
| Tranquilo vivir | que tú me quieres matar |
| tú me quieres matar | Ahora reza mi oración |
| Que tú me quieres hacer sufrir, | Que tú no puedes conmigo |
| | Diablo |
| Espíritu burlón oh oh | Que yo me voy a reír |
| Tú no puedes conmigo | Que yo me voy a gozar |
| ¡ay! conmigo | Diablo |
| ¡ay! conmigo | Diablo. |
| No me quieres dejar | |

Todos vuelven se intitula el último capítulo. Tomado de la composición de la canción que lleva el mismo nombre y que fue creada por el compositor peruano César Miró-Quesada (1907-1999), esta mención musical ayuda a cerrar el círculo de la historia que partió desde la colina de San Antonio y que allí mismo retorna, no solo geográficamente, sino a nivel narrativo con un ingrediente, el amoroso, especialmente cuando testificamos el triunfo del amor y del perdón ya que en medio de la convalecencia de Humberto, su perdido amor, Violeta González, aparece para permanecer a su lado.

Todos vuelven a la tierra en que nacieron

Al embrujo incomparable de su sol

Todos vuelven al rincón de donde salieron

Donde acaso floreció más de un amor

Bajo el árbol solitario del pasado
Cuántas veces nos ponemos a soñar todos
vuelven
Por la ruta del recuerdo
Pero el tiempo del amor no vuelve más
El aire, que trae en sus manos la flor del
pasado

Y su aroma de ayer, nos dice muy quedo
al oído
Su canto aprendido del atardecer
Nos dice, con voz misteriosa de cardo y
de rosa, de luna y de miel
Que es santo el amor de la tierra
Que es triste la ausencia que deja el ayer
Que es santo el amor de la tierra
Que es triste la ausencia que deja el ayer

Como acabamos de evidenciar, cuando se titulan capítulos de la novela y cuentos en consonancia con canciones (lírica), evidenciamos una cierta intencionalidad del autor al imprimirle un distintivo a lo narrado, un distintivo en el que, sin lugar a dudas, la música, contribuye a marcar la historia y el rumbo de la lectura. No obstante, debemos mencionar también que la peculiaridad musical no necesariamente encuadra ni determina el desarrollo de la historia, ni tampoco es, esta última, un desarrollo de la lírica, ya que por ejemplo, elementos como el racismo y el clasismo a pesar de no estar presentes en las letras de las canciones, subyacen en la novela como piezas de ensamblaje fundamental.

Segunda aparición: Musicalización del discurso

La salsa ocupa un lugar prominente en las novelas y los cuentos del corpus seleccionado. Dentro de los valores que se le atribuyen encontramos que, por un lado, considerada como fenómeno musical y social, logra expresar y representar un sentir colectivo y popular. Lo popular

puede ser entendido en dos vías: la primera, desde la visión propuesta por Néstor García Canclini²⁰, como “condiciones industriales de producción, circulación y consumo bajo las cuales se organiza en nuestros días la cultura”.

La segunda, más pertinente para nuestro análisis, se refiere a aquello estimado por parte de la gente con menos recursos económicos y menos *desarrollo cultural* cuando, en este caso la salsa, contribuye a la configuración de un código que hace parte de su acervo o capital social y simbólico: “Jesús Martín-Barbero (1991-1994) apunta que, anteriormente, cuando se hacía referencia a lo popular, no solo se estaba enfrentando lo urbano ante lo rural, la ciudad frente al pueblo, sino que se estaba poniendo de manifiesto todo aquello que resultaba contrario a la llamada cultura de élite, burguesa, a lo culto” (Plata Ramírez, 2008, pág. 126).

Lo que queremos decir es que la salsa, catalogada por algunos críticos musicales como *música popular* e incluso como *marginal*, termina siendo apropiada por un tipo específico de población tanto a nivel de lo real como a nivel de la ficción y aquellos que se apropian de ella, como en el caso de los personajes de las narraciones, la insertan en su vivencia y en su discurso cotidiano. Para profundizar en dicha relación, reconociendo el alcance polisémico del término discurso, debemos destacar uno de sus sentidos:

el primero y más evidente se refiere a la concepción de toda obra musical como consecuencia de eventos. Un evento puede ser un gesto, una idea, un motivo, una progresión o, en términos más neutros, un componente básico, una frase, un segmento o unidad (Agawu, 2012, pág. 21).

²⁰ Véase: “Ni folclórico ni masivo, ¿qué es lo popular?”, en: Diálogos de la comunicación, n°17, 1978.

La posibilidad de entender esta serie de elementos ocurridos de manera ordenada, es decir, como discurso “es entenderlo como un conjunto de eventos que se suceden unos a otros y se relacionan entre sí, conformando un todo que produce una impresión significativa en el oyente” (pág. 21). En este sentido, el discurso narrativo puede ser equiparado con el discurso musical a nivel cronológico en la medida en que es el tiempo, su progresión, su avance hacia el frente (casi siempre) lo que permite hacer dicha comparación o, más bien, colocarlos en un mismo nivel. Todo ello debido a que tal como la narración, la música y las canciones (letras) están ligadas a una noción de tiempo que transcurre, que avanza, ya que, tal como en la narración, se necesita de actores que produzcan o sufran cambios a cualquier nivel, sea mental, físico o emocional.

Para el caso que nos compete, el de rastrear y analizar la presencia de la salsa en la narrativa colombiana del siglo XXI, debemos considerar este estilo de música y, sobre todo a sus líricas, como uno de los recursos primordiales de ficcionalización, ya que siendo parte de lo real, se incorpora en el discurso literario y pasan a ser usadas por parte del autor, el narrador y los personajes. De esta manera, la música adquiere un valor y un uso particular al establecer un dialogismo narrativo que logra resemantizar no solo espacialidades como el barrio, las calles y las esquinas; sino, también, las diferentes formas en las que la vida se experimenta y se consume junto con sus manifestaciones espirituales pasando por lo sentimental, lo pasional, lo amoroso y lo violento, todo ello desembocado en la corporalidad. Esta música, “intangibles” en las novelas y en los cuentos, envuelve al lector con sus melodías y letras, gravita en torno a los personajes y a la atmósfera creada por el autor, proporcionándole sustancia y cuerpo a lo narrado. Incluso, contribuyendo a condensar la trama de la narración toda vez que aparece en medio de la evolución de cada historia.

Podríamos llegar a pensar que la atmósfera musical, en principio inmaterial, resulta materializándose, alcanzado la corporeidad, gracias a su papel determinante en la trama, es decir, se convierte en un personaje más de la narración. Esto particularmente en el caso de la novela de Fabio Martínez. Un personaje sin cuya participación no sería posible concebir, condensar ni redondear la novela. Lo afirmamos gracias a la declaración hecha por el autor en una entrevista realizada durante una visita a la ciudad de Cali en el año 2017 y en el marco de la investigación. A continuación transcribimos parte de la entrevista, justamente cuando se refiere a lo mencionado al principio de este párrafo:

Aquí hay una atmósfera musical, los personajes respiran música, cantan, ¿cierto?; y esa atmósfera es la que va, de una u otra manera, a determinar... Eso me lo dijo alguien que había leído la novela, que es un tipo pues que sabe de literatura y música, esa atmósfera musical es la que puede determinar que en esa novela la música es un personaje más (...) Es tan poderosa esa atmósfera, que la música se vuelve un personaje. Imaginate, sácale a esa novela lo musical, queda en nada, queda plana (...). Por ejemplo, la atmósfera en tres tristes tigres, es una atmósfera, eso es una rumba completa, o sea, eso es una cosa de carnaval, esos personajes moviéndose en la noche, bebiendo cerveza, al lado de las prostitutas, de las mujeres de los cabarets en La Habana, ¿ya?²¹

Lo que ratifica el testimonio anterior es, sin duda, la conformación y condensación de un nuevo discurso narrativo: “este nuevo discurso narrativo, que se apropia de lo musical-popular, resulta como herencia de aquel amplio proceso de transculturación suscitado en Latinoamérica” (Plata Ramírez, 2008, pág. 128). En este punto debemos mencionar también que este nuevo discurso narrativo no solo aparece como resultado del proceso de transculturación, sino que obedece, de igual manera, a un proceso enmarcado por lo postmoderno cuando su característica

²¹ Entrevista personal con el autor, Fabio Martínez. Cali, año 2017.

insigne, es la ruptura y la crítica a la formalidad, a la racionalidad y al convencionalismo establecidos:

instaura distintas confrontaciones en el saber y el conocimiento, y posibilita [por ejemplo] la irrupción del sujeto periférico, convirtiéndolo en un sujeto del espectáculo, para reflejarlo desde ese lado oscuro que la modernidad se empeñó en ocultar, haciéndolo partícipe de la ebullición de las nuevas sociedades humanas (Plata Ramírez, 2008, pág. 127).

Así pues, el registro a través de lo literario de aquello que sucede con las llamadas nuevas sociedades humanas mencionadas en el párrafo precedente, sociedades casi siempre periféricas, desamparadas y abandonadas a su suerte no deja de sorprender, al demostrar una elaborada complejidad ya que cuenta con sustento filosófico y a partir de allí proporciona, por ejemplo, no solo nuevos personajes, sino nuevas historias nutridas por lo cotidiano. En este caso, de lo cotidiano resaltamos una de sus piezas más fundamentales, la música que, tal como lo hemos venido sugiriendo, resulta ser medular en la composición tanto de lo real como de lo ficcional.

Para abordar esta relación nos puede ser bastante útil, por ejemplo, la melopoética como metodología para realizar un análisis músico-literario. Debemos mencionar que dicha técnica tiene su fundamentación teórica gracias a Calvin S. Brown (1909-1989) y, en específico, a lo desarrollado en su producción más relevante: *Music and Literature. A comparison of the Arts* (Georgia University Press, 1948). En dicho texto Brown, de manera concisa, señala tres campos bastante amplios para acercarse al estudio de la relación entre música y literatura, divididos de la siguiente manera: La música *en* la literatura, la literatura *en* la música y la literatura y la música.

El primer campo, sin duda, es el que más nos compete y partiendo de la división general de Brown, no debemos pasar por alto la contribución del trabajo de Robert Spaethling 'Literature

and Music' en *Teaching Literature and other Arts* (New York, MLA, 1990) en el que se encarga de retomar, de manera más detallada, lo propuesto por Brown. Respecto al primer campo, aquel que se refiere a la música *en* la literatura, Spaethling indica como objetos de estudio:

a figura do músico na literatura, como o Orfeu do mito clássico e suas incontáveis reescritas ou o Mozart representado por Peter Shaeffer em *Amadeus*. Também constituem como objetos de estudo as técnicas de estruturação literária semelhantes a formas musicais, como o emprego do contraponto e da forma sonata na poesia e na ficção²² (Ribeiro de Oliveira, 2002, pág. 44).

De lo anterior podemos apuntar incluso que, en este primer campo, también se tiene en cuenta a la música como recurso dramático o como metáfora literaria. Pasando un poco de lado por campos tan elaborados como los citados previamente, queremos enfatizar en que la lírica y su musicalización al formar un solo conjunto (la canción) es un elemento que, de alguna manera, hemos venido resaltando, es decir, se debe contar con cualquier elemento que de naturaleza musical contribuya a la construcción del texto literario y que, como lo queremos demostrar en este caso, la música salsa alcanza a intervenir de manera sustancial no solo para la constitución y condensación de los personajes y su voz, sino para la historia en sí misma²³.

²² La figura del músico en la literatura, como el Orfeo del mito clásico y sus incontables reescrituras o el Mozart representado por Peter Shaeffer en *Amadeus*. También constituyen como objetos de estudio las técnicas de estructuración literaria semejante a formas musicales como el empleo del contrapunto y de la forma sonata en la poesía y en la ficción.

²³ Consideramos ilustrativo referirnos a los otros dos puntos, a saber: la literatura en la música, se constituye de manera contraria al anterior, es decir, se incluyen temas que, perteneciendo a los estudios literarios, terminan fijados dentro de la música como el caso del análisis del narrador omnisciente en la ópera de Wagner o el estudio de la imitación de los estilos literarios por la música.

Para el tercer y último campo, la literatura y la música, el autor se encarga de analizar las creaciones en que ambas artes aparecen combinadas como en la ópera, la *lied*, o el teatro musical así como la sinestesia.

Tercera aparición: Salsa, oralidad, e intertextualidad

El primero de los tres componentes que titulan este apartado ya fue esclarecido con anterioridad (la salsa), ahora de lo que nos encargaremos será de precisar el segundo y de referenciar cómo se relaciona con el tercero, como ingredientes destacados del contenido del corpus. Comenzaremos por entender la oralidad como un modo de comunicación verbal que, a través de sonidos —ya sean gritos, palabras o un diálogo— logran establecer una forma comunicativa en la que la relación emisor-texto-receptor es directa. Este recurso narrativo, junto con la intertextualidad como fenómeno que esclarece la asociación entre la lírica y la oralidad, deriva en soportes de tipo formal y, sobretodo, de contenido en las obras de los escritores en cuestión.

El empleo de la oralidad “permite no solo la apropiación del habla popular (...) como nódulo referencial, sino el planteamiento de la identidad cultural individual y colectiva” (Valencia Solanilla, 1996, pág. 168). El uso y la aparición del lenguaje coloquial en la mayoría de las obras, por ejemplo, en cierto sentido contrario a lo figurativo del lenguaje poético, también contribuye a acentuar el registro sonoro y le confiere un tono de connotaciones localistas, por ejemplo, a las voces de los personajes como en el caso de la novela *El Tumbao de Beethoven* de Fabio Martínez:

—Mirá, ve, ¿vos cómo te llamás? —preguntó la niña desde lo alto, con ese tono lento y sincopado que usan los caleños.

—Me llamo Humberto. ¿Y vos?

—Violeta. ¿Querés un mango viche?

—Bueno —contestó Humberto.

—Vení, pelado; subí y cógelo. (E.T.B. pág.14)

La asimilación de la particularidad tonal del habla de los personajes por parte del lector ayudará a la preservación y a la prolongación de un cierto tipo de musicalidad que, tal como lo hacen los aromas y las texturas, hará de la tonalidad una protagonista y, en este caso, fungirá como la encargada de generar una rememoración profunda en el transcurso de la lectura cuando cada uno de los personajes interviene. En este punto debemos resaltar, por ejemplo, que la incorporación de lo musical en los cuentos y en las novelas del corpus seleccionado les confiere varias ventajas respecto a otro tipo de producciones literarias más “*silenciosas*”. Dentro de las ventajas que podemos mencionar hay una fundamental que radica en la dinamización de lo que se cuenta, es decir, tanto las canciones, refiriéndonos a las letras y a la melodía que corresponderían al argumento, le imprimen un ritmo distinto a lo narrado.

Tomé un casete al azar y lo introduje en la grabadora... En la escuela de rumberos soy la ley, replicó Pete “Conde” Rodríguez. Nos animamos con el tema y lo cantamos a coro, ahora sí a todo pulmón. Nos pusimos a bailar, y nos subimos al sonido celestial de las trompetas y del coro que acompaña al Conde... Yo no sé cómo lo miren, cómo lo quieran mirar, yo soy el Conde señores y lo mío es inspirar; soy la ley, soy la ley (repite el coro), en la escuela de rumberos soy la ley... Soy la ley... Soy la ley...” (E.R.S.Y. pág. 14)

Lo anterior, de alguna manera, nos presenta un ejemplo accesible de intertextualidad. No obstante, debemos esclarecer lo que entenderemos por dicho concepto. Ya en la introducción habíamos mencionado algo acerca de los orígenes del término, sin embargo, nos ajustaremos a la definición suministrada por Gerard Genette quien la puntualiza como “una relación de co-presencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989, pág. 10). En este punto debemos anotar que la intertextualidad puede manifestarse de diferentes maneras, entre ellas, la más literal y explícita,

la cita. Igualmente debe considerarse *el plagio*, esta vez como forma menos explícita y canónica, así como *la alusión*, puntualizada como “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (pág. 10).

Retomando el asunto de la intertextualidad como uno de los intereses de este apartado, para poder dimensionarla debemos partir de un precepto fundamental con el fin de equiparar, así como de entender, las relaciones entre la música y la literatura. Como nuestro análisis se encarga del contenido más que de la forma de las novelas y cuentos del corpus, delimitados por lo primero, el precepto del que nos servimos consiste en que debemos proporcionarle a las letras, el valor de ser un texto narrativo ya que casi en la totalidad de letras registradas en los cuentos y en las novelas, está contada una historia. A partir de este precepto, que nos posibilita equilibrar el discurso musical y el narrativo, encontramos una evidente afinidad y, a partir de allí, es posible mostrar cómo se entretajan ambos discursos, todo ello, sin dejar de lado un componente tan imprescindible como es la musicalización de las letras insertadas en las obras.

No tuve más remedio que silenciar las notas melodiosas y locas de *Mi debilidad*, dime por qué tú eres mi débil debilidad; tú serás mi debilidad... Huía la voz de Ismael Quintana pues le fui disminuyendo volumen, poco a poco, para simular que el disco terminaba naturalmente y no por presiones ajenas. (E.R.S.Y. pág. 23).

[...] pues con la salida del sol dentro de unas horas ya no habrá quién me detenga y volaré, volaré, como dice Cortijo con Ismael Rivera, porque ahora la Salsa es parte de mi vida, yo soy la Salsa o ella soy yo, y ella ha cambiado mi vida (pág. 107).

Otra de las ventajas consiste en que, gracias a la alternancia entre textos, los personajes, que conforman el cuerpo de la narración, echan mano de las letras de las canciones. Queremos

resaltar con ello el momento y la manera en que los personajes se apropian de la lírica musical para amalgamarla, para dialogizarla con su discurso y, por supuesto, con el discurso literario del autor. Es decir, resulta relevante el momento en que, al hablar, los personajes usan este recurso, incluso el tarareo como reminiscencia, para ilustrar, o bien para representar, el sentir de lo que vivencian. En este juego de personificaciones atestiguamos una relevante identificación imaginaria o real, incluso existencial, en la que las letras expresan o terminan de expresar lo que los personajes piensan, experimentan, padecen u opinan.

—¡Adiós malparidos!

Nos reímos. El capitán pregonaba:

— Les va a ir muy mal, granguevones.

Callamos nuestras risas, y en silencio nos alistamos para enfrentar la larga noche, con ausencia de guaguancó. (E.R.S.Y. pág. 25).

Bheto lo veía achantado, y le daba ánimo:

—Tranquilo, Humberto. Olvídate de Cali y gózate la ciudad. ¿Vos no eras el más feliz en Bogotá?

—Sí hermano. Lo que sucede es que no puedo aceptar cómo se desmoronó todo, de la noche a la mañana.

—Todo se derrumbó dentro de mí, dentro mí —tarareó Bheto, mientras se aplicaba en el cuerpo crema Nivea.

—Negro, vos todo lo resolvés con canciones.

—Vos sabés: Sin negro no hay guaguancó —acotó Bheto untándose de crema hasta la cabeza (E.T.B. pág. 151).

No solo la interpolación de líricas está presente dentro de las novelas y los cuentos. Al lenguaje coloquial lo alimentan una “*filosofía de la vida*” y los lenguajes populares con una gama de giros lingüísticos, refranes, dichos, formas verbales y fonéticas inusuales, acentos prosódicos particulares que, tal como lo mencionamos en el párrafo precedente, crean una sensación y una

dinamización narrativa particular. Todo este acervo lingüístico resulta útil también para expresar una singularidad cultural distintiva, por ejemplo la del caleño, en especial, cuando la fama es alcanzada por mérito propio por parte de una persona del común como lo fue el caso de Amparo Ramos Castro. Conocida también como “Amparo Arrebato” fueron Richie Ray y Bobby Cruz quienes la inmortalizaron en una canción que lleva el mismo nombre:

Amparo Ramos Castro era una negra espectacular. Movía esas piernas color canela con mucha destreza y habilidad. No sé por qué en aquellos años la discriminaron. Tía, por negra y pobre. Imagínese usted. Una negra de Juanchito triunfando en el Club Cheetah de Nueva York. ¿Qué hacía la negra antes de ser famosa? Trabajaba en una fábrica de confecciones.

Tía, vos sabés que la gente aquí es envidiosa y no quiere que nadie triunfe. Los caleños nos pasamos la mitad de la vida comiendo del prójimo; la otra mitad, tomando avena con pandemónium; somos antropófagos por naturaleza; es el famoso ‘calibalismo’, del que hablaba Andrés Caicedo; un virus que se inició en la hacienda esclavista del siglo antepasado, fue propagado por los criollos revolucionarios durante la Independencia y se quedó por siempre en nuestros corazones²⁴ (E.T.B. pág. 106).

Debemos resaltar también que, dentro del empleo que se le brinda al lenguaje coloquial en las obras, evidenciamos el hecho de cómo sirve para marcar diferencias entre aquellos personajes de sectores socioeconómicos marginados de la sociedad, de aquellos que cuentan con ciertos beneficios financieros traducidos en *clase*, *estilo* y *caché*. La división de clases y su distinción, principalmente barrial, son explícitas e incluyen una carga simbólica y estereotipada:

—Mijo, disculpe, ¿usted de qué barrio es?

—Del barrio San Fernando.

²⁴ La cursiva es tomada originalmente del texto.

—Ah, usted viene de un barrio de clase alta —añade la tía—. Por eso es que no baila como su amigo. A propósito, ¿de qué barrio es el moreno?

—Del barrio El Diamante.

—¿El Diamante? ¿Eso dónde queda?

—En el distrito de Agua Blanca.

—¡Dios me libre de conocer ese bendito barrio! —la tía se santigua—. Adolfo, su familia viene del barrio más elegante de Cali, me imagino que deben estar afiliados al club San Fernando.

—Sí, claro; mi papá es socio del club (E.T.B. pág. 22).

No solo las ventajas de tipo socioeconómico son las únicas cualidades de diferenciación. El uso del lenguaje a partir de la música, en especial la que se escucha y que pasa a incorporarse en el discurso, así como a formar parte de la vivencia de lo cotidiano de los personajes, también forma parte del capital lingüístico de los personajes. Lo que queremos señalar es el uso y el sentido que los personajes le pueden llegar a dar a la música, por ejemplo, al sobrellevar el desprestigio que puede traer consigo el hecho de escuchar salsa, desprestigio que sustenta la brecha entre personajes justamente por tildar este estilo de música como de pernicioso y, sobretodo, de marginal.

—Mijo, vamos a decirle al moreno que cambie el disco para que usted no se vaya a aburrir. Bheto, por favor.

A regañadientes el negro baja del *picó* el disco de Richie y pone en el torna-mesa una raspa de *Los Graduados*.

—A ver, Adolfo, ¿bailamos?

Bheto y Humberto lo miran y chismosean al calor de un aguardiente.

—Míralo, ve —dice el negro—. Al picado del club San Fernando le gusta es el chucu-chucu. Ni siquiera sabe coger a la pareja.

—Sombra, no sea tan criticón. Adolfo es un gran bailarín de música tropical (E.T.B. págs. 22-23).

En este punto se hace notoria no solo la distancia entre los personajes sino la diferencia entre la música que era escuchada por “el pueblo” y la música que se intentó imponer en la ciudad de Cali por parte de los más acomodados, conforme a la creciente industria fonográfica de sonidos tropicales de los años 60 y 70 en el país. Nos referimos al “chucu-chucu”, “raspa” o “sonido paisa”. Así como lo mencionamos en el capítulo 2, bien sabido es del manifiesto que Andrés Caicedo pondría en manos de los protagonistas de *¡Qué viva la música!* y que terminaría atravesando la delgada línea de la ficción hacia la realidad al verse fijado en los muros de la ciudad. Este hecho lo consideramos como significativo ya que nos conduce a encontrar una similitud o bien, podría interpretarse como una influencia subyacente de uno de los detalles encontrados en la obra de Caicedo, es decir, el hecho de desestimar un estilo de música es un elemento diferenciador de lo que podríamos considerar como la identidad caleña.

Ello sirvió para explicitar la disputa a nivel social, cultural y sobretodo musical en la sultana del Valle, tanto así, que el asunto se propagó y se asentó posteriormente en otras producciones a nivel literario, sin dejar de registrar la controversia:

—Entonces, ¿muchachos?, ¿ustedes no bailan?

—No —contestó Bheto— nosotros no bailamos esa clase de música.

—Uhhh, qué negro tan picado. Entonces, ¿vos qué clase de música bailás?

—Yo vine a escuchar a Richie Ray y Bobby Cruz. ¿Sí o no, Humberto?

Humberto se clavó un blanco y no contestó.

—Negro, ¿tú no sabes que esta es la música chévere? —atacó Adolfo—. Esta es la música nuestra.

—No, Adolfo; tú no sabes nada de música. La raspa es una música pobre.

—No, negro; estás equivocado. Si quieres saber, la raspa, como tú la llamas, recoge raíces de la cumbia y del porro.

—Pero no es cumbia ni es porro; la raspa la inventaron los paisas con fines comerciales (E.T.B. pág.42).

Por último quisiéramos exponer una interpretación que nos ayudará a ensamblar y a esclarecer la relación establecida entre las piezas musical y narrativa. Nos referimos al pacto ficcional. Este acuerdo aceptado por los lectores en el que aprobamos los supuestos y convenciones fuera de la realidad mientras dure la historia, así como la inconveniencia de cuestionar lo que ocurre en la obra o su forma. De este pacto queremos destacar una característica que, proveniente de la realidad como lo es el caso la salsa, contribuye a puntualizar y a revestir a las obras del corpus de un atributo, el musical, diferenciándolas de otro tipo de producciones literarias. Mencionamos esta particularidad que se filtra desde la realidad y que pasa a ser parte del contenido de los cuentos y novelas, porque tanto las líricas como las melodías, a nuestro criterio, son quienes se encargan de ceñir la trama:

Cuando abrí la ventanilla de la puerta vi el cañón de un revólver y a un policía gritándome:

—¡Abrí la puerta, hijueputa!

En tono amable de colinera le dije al tombo:

—Lo voy a atender por la puerta del bar, porque esta es la de mi casa.

El policía seguía amenazándome. Sin cerrar la ventanilla retrocedí despacio por el corredor, de frente a la puerta (E.R.S.Y. p. 9).

o la no linealidad respecto a la manera como se cuenta:

Era una noche especial. Richie Ray y Bobby Cruz, los reyes del *boogaloo*, se presentaban en el coliseo de *El Pueblo*, de Cali, después de diez años de ausencia (E.T.B. p. 13).

Ubicados en el convenio que le confiere a la ficción un valor de verdad, de realidad, especialmente al momento de la lectura del pacto que puede llegar a establecerse entre las partes, queremos destacar una de sus características: su ductilidad. Para este caso resaltamos una

singularidad constitutiva de esta condición y es que, siendo la salsa un elemento que pertenece a lo real, al ser incluida en las narraciones logra alcanzar un estado de personificación tal que le posibilita, en su relativa autonomía, trazar un trayecto en ocasiones paralelo a la narración, en otras ocasiones superficial a ella (como el hilo invisible utilizado por los sastres al confeccionar los trajes) y, en otras, una injerencia a nivel profundo, es decir, estructural para finalmente mostrar su utilidad narrativa al momento de aunar la trama.

Del modo como lo presentamos, la música aparece para intitular un capítulo de una novela o de un cuento y, de alguna manera, intentar perfilar la marcación rítmica de lo narrado. Se filtra entre las palabras del discurso de los personajes para complementar o representar melodiosamente lo que dicen, aparece interpretada gracias a los conciertos ofrecidos por artistas de la talla de Richie Ray & Bobby Cruz, o bien, es reproducida por medio de los acetatos que suenan en los bares y la radio. En este punto vale la pena parafrasear a “La Siempreviva” cuando, decía “así es la música, no le sirven rejas ni postigos cerrados: aun así se escurre” (Caicedo, 2013, pág. 220). En nuestro caso la salsa no es un simple elemento de evidencia intertextual utilizado para transportar textos ajenos al discurso novelístico, es más bien, un testimonio y un componente esencial de expresiones ideológicas, sentimentales, culturales y literarias que vehicula, a través de lo verbal, una visión de mundo no solo de autores y narradores, sino de personajes que “piensan, sienten y hablan como seres que están inmersos en el desahucio de su complejidad” (Valencia Solanilla, 1996, pág. 168).

Capítulo 4.

Salsa y literatura. Otros encuentros en el corpus

“Señora, donde hay música no puede haber cosa mala”.

Sancho Panza, El Quijote de la mancha.

“porque ahora la Salsa es parte de mi vida, yo soy la Salsa o ella soy yo, la misma cosa y
ella ha cambiado mi vida”

Rey Carlos Villadiego, Estarás formando lazos no conmigo.

Las aproximaciones entre las artes han fascinado siempre a los estudiosos del fenómeno estético. En sus sutiles toques, percibidos y develados desde la antigüedad por aquellos individuos que poseen una cierta delicadeza espiritual, se logra emitir un mensaje que posibilita entablar un diálogo facilitando la comunicación entre los implicados. Hoy en día los mensajes recibidos a partir de la unión entre las artes representan un desafío para los teóricos que, en general, acuden a continuas referencias propias de los sistemas artísticos analizados para enriquecer e iluminar la conexión y los encuentros tales como el de la pintura con la música, el de la literatura con la pintura, o bien, el de la literatura con la música.

Resulta demasiado complejo enumerar las ocasiones en que, de manera individual o conjunta, la música y la literatura han registrado, tanto a través del canto como de la prosa, las elaboraciones mentales y sentimentales de los seres humanos. Sintetizando esta vez lo que desarrollamos en el capítulo anterior, dentro de los múltiples tipos de relaciones que pueden

establecerse entre ambos componentes artísticos, quisiéramos resaltar cuatro: una relación original, una relación de dependencia, una relación de objeto y una relación de paralelismo.

En la relación original, se considera que ambas artes tienen un origen simultáneo que se remonta a la literatura oral cantada y transmitida por generaciones. La relación de dependencia resalta el momento en que la combinación de ambas artes resulta indisoluble como sería el caso de la ópera. La relación de objeto hace referencia a una forma en la que la música es un contenido de las obras literarias²⁵, y a su vez, algunas obras literarias tratan la música centrándose en aspectos prácticos de la misma como instrumentos o intérpretes, tal es el caso del fenómeno de las bandas sonoras, la música incidental o la música de fondo. Y, finalmente en la relación de paralelismo, ambos elementos avanzan de manera conjunta en un contexto histórico-cultural evidenciando, en ocasiones, el desarrollo de un lenguaje de naturaleza diferente pero enmarcando en una misma época.

Podemos mencionar entonces que la música ejerce un tipo específico de influencia a la hora de manifestarse, adentrarse en o amalgamarse con la literatura. Al evidenciar el momento cuando la música se compagina con la literatura, dos asuntos primordiales deben ser tenidos en cuenta a la hora del análisis literario: el primero tiene que ver con su injerencia en la forma de la novela y, el segundo, tiene relación con el contenido de la obra cuando puede llegar a transformar, por ejemplo y tal como lo analizamos en el capítulo anterior, el discurso literario. En este último punto debemos señalar que en el contenido del corpus no solo la música es en sí

²⁵ En este tipo de relación podríamos enmarcar la división que realizan teóricos como Calvin S. Brown que fueron mencionados en el capítulo 3, nos referimos a: La música *en* la literatura, la literatura *en* la música y la literatura y la música.

misma protagonista, sino que ella entabla una estrecha relación con sentimientos, geografías, imaginarios, ideologías, lenguajes, entre otros códigos que, al igual que las melodías, ritmos y líricas contribuyen a condensar las obras literarias.

Como ingrediente constitutivo del contenido, encontramos que la producción musical va a entablar un diálogo, por ejemplo, con un tipo de población específica ya sea esta llamada como popular, periférica o marginal. Esta población va a comenzar a identificarse con ese nuevo estilo musical, con ese nuevo ritmo, con el movimiento corporal y con esas *historias musicalizadas*. Estas últimas logran un nivel tan dinámico que muchos personajes le dan vida a través del uso cotidiano en su lenguaje, evidenciando una constante identificación cuando se apropian de esos temas o canciones, porque resultan ser una franca representación de lo que en un momento de su vida les está aconteciendo.

Esa representación de sentires como el deseo, el amor, la soledad o los celos; de una historia que puede incluir un viaje, una separación, una muerte o el (des) enamoramiento y que forman parte de todo ese conjunto de piezas que se acoplan para componer lo real son indiscutiblemente parte del material que ayuda a configurar lo literario. Es decir, además de lo mencionado por parte del autor en el proceso de narración, percibimos la manera como diferentes canciones son insertadas con una intención, ya sea la de ambientar, entremezclar o musicalizar las historias que, siendo escritas o cantadas, adquieren vida propia en los cuentos y novelas del corpus.

En ese sentido, en el presente capítulo queremos evidenciar la manera como la salsa se interpola con otros componentes de la realidad y que, siendo recreados en el texto, también

conforman aquello que concebimos como el contenido de las novelas y los cuentos elegidos para ser analizados. Serán tres los temas en consideración cuya representación y tratamiento brindado por el autor evidenciarán su relación con la salsa: el primero será el binomio amor-desamor, el segundo tratará acerca del barrio y la figura de “el salsero” y finalmente, el tercer asunto, tratará acerca de la subversión y la música.

La “educación sentimental” o entre el amor y el desamor

Lado A: El amor

“El amor es el gran intangible”.

Diane Ackerman. Una historia natural del amor.

“Sentémonos, conversemos un rato los dos de eso que llaman amor

Hablemos con sinceridad, no tenemos nada que ocultar

Tenemos la capacidad, no somos niños de juego”.

Camilo Azuquita. *Conversemos* (canción).

Con esta alusión a la educación sentimental, no nos referimos a la historia de la vida del protagonista de la novela de Flaubert, Frédéric Moreau, y su amor por una mujer mayor, Madame Arnoux, en medio de la revolución de 1848 y la fundación del segundo imperio francés. A lo que remite realmente es a una parte en la formación de la personalidad producto de una época de la vida, la infancia y la juventud, marcadas por las costumbres y convenciones de tipo social, por el imaginario, la educación y la cultura todo ello determinando el desarrollo de lo afectivo y lo sexual en el sujeto en su etapa adulta, un hecho que terminará demarcando la

vivencia respecto a lo amoroso y al tipo de relaciones entabladas con el otro, esta vez, en el marco de la ficción, de la narrativa²⁶.

Es así como el amor resulta siendo un tópico sustancial no solo para las ciencias sociales y las ciencias puras, sino también para la literatura. El amor como la lectura, nos humaniza y debe ser considerado como un elemento que posee una relevancia capital para determinar al individuo en su constitución como sujeto, en su relación con el otro y con el entorno social:

El amor es fuente de una amplia producción comunicativa en el orden de la vida cotidiana y social. El amor, ubicado en lo profundo del ser y vinculado con el mundo emotivo, íntimo, inmaterial, pareciera ser una emoción autónoma, incontrolable, natural, sin nexos para la construcción social de la cultura (Corona Berkin & Rodríguez, 2000, pág. 49).

Es de señalar entonces que el amor hace parte de esa amalgama tanto de códigos útiles para entablar una comunicación con el otro, como de referentes psíquicos y culturales de los sujetos que cuenta, en su mayoría de veces, con la capacidad de unir o bien, de separar a los implicados sea en el ámbito de lo real o en este caso, en el ámbito de la ficción a los personajes de las obras. Su función no es otra que brindarles herramientas de sentido para poder entablar un tipo de relación específica, precisamente atravesada y codificada por este sentimiento.

No obstante, las relaciones entabladas entre los sujetos se encuentran enmarcadas por diferentes tipos de amor. Nos referimos a que el amor como concepto ha sido considerado en un contexto preferentemente histórico y social particular, es decir, según las dinámicas sociales e históricas podemos encontrar varios tipos amor. Entre ellos podemos mencionar: el *amour*

²⁶ En esta parte cabe referirnos a la denominada bildungsroman (término alemán traducido como “novela de formación”) que tiene como tema principal el desarrollo y el aprendizaje del personaje más fundamental de la obra. Esta categoría nos sirve para ilustrar algunos de los acontecimientos por los que transitan los protagonistas del corpus y que, enmarcados dentro de la educación amorosa, esta vez, son matizados con la salsa.

passion o el amor apasionado que “implica una conexión íntima entre amor y atracción sexual” (Corona Berkin & Rodríguez, 2000, pág. 51), hecho que lo ha llevado a no ser reconocido socialmente debido a su invalidez a la hora de instaurar un matrimonio o una relación perdurable. “Normalmente se le ha considerado como un sentimiento «subversivo» y difícil de establecer dentro de los límites de la vida cotidiana institucionalizada” (pág. 51).

El amor cortés, de gran incidencia durante la época medieval (siglos XI al XIV), contaba con una característica primordial que residía en que el amante, noble caballero en un estado de sumisión, se conformaba con la adulación y exaltación de la dama a quien pretendía sin exigirle nada a cambio. El caballero debía pasar una serie de pruebas difíciles y dolorosas, debía sufrir y luchar por el amor de su dama si la amaba como se suponía, concediéndole, a esta última, las riendas de las situaciones que se iban desarrollando. En las manos de ella estaba entonces el comienzo, el desarrollo y el desenlace de dicho amor.

El siguiente tipo de amor, el amor romántico, subsiste hasta nuestros días a pesar de verse amenazado por la modernidad y el paso del tiempo. Comenzó a ser común a finales del siglo XVIII, “cuando a las relaciones conyugales, hasta ese momento concebidas en términos de convivencia económica y social, se les añadió el amor propiamente dicho” (pág. 51). En este tipo de amor encontramos como características al romance dentro de la historia de la relación, la inclusión del “yo” y el “otro”, la división del trabajo entre los sexos, lo espiritual prevaleciendo sobre lo sexual, el enamoramiento producto del *amor a primera vista* y, un punto sustancial, la cristalización de dicho amor a través del matrimonio como institución para la formación del hogar unido al establecimiento de la maternidad con sus funciones específicas (Corona Berkin & Rodríguez, 2000).

El último tipo de amor en medio de estos *tiempos líquidos*, ha logrado “superar” las concepciones del amor romántico y del amor cortés. Producto de la modernización de las sociedades, nuevas formas de relacionamiento y de concepción del amor han aparecido, entre ellas, las establecidas bajo el contexto e influjo de las telecomunicaciones en donde hombres y mujeres interactúan a través de dispositivos móviles, inventando perfiles —personajes— distintos a quienes realmente son, lo que le proporciona a los vínculos establecidos una temporalidad, una materialidad y una vivencia caracterizada por la fugacidad y la fragilidad. Hablamos del llamado *amor confluyente*, caracterizado por la contingencia y la acción frente a la seguridad y eternidad de los otros amores:

El amor confluyente presupone la igualdad entre los sexos y el dar y recibir emocional. Incluye el erotismo como un elemento decisivo del éxito o fracaso de la relación, esto es, busca la plenitud en el logro del placer. No se basa en el matrimonio como institución legal o religiosa (Corona Berkin & Rodríguez, 2000, pág. 53).

En conclusión, este tipo de amor no es un amor monógamo ni exclusivo de las relaciones heteroeróticas, es un amor que a pesar de traspasar las fronteras de las concepciones anteriores respecto al amor, no deja de ser producto de ellas. Con este último tipo de amor atestiguamos cómo las prácticas sociales se diversifican y resemantizan, tanto las vivencias como las concepciones, en el terreno de lo amoroso. Este hecho que nos obliga a pensar con premura en una nueva concepción del fenómeno ya que como vemos, viene generando un cambio en el discurso real que logra filtrarse en el terreno de la ficción encontrando albergue y soporte, por ejemplo, en las producciones literarias modernas que nos ilustran sobre el tema.

De los tipos de amor pormenorizados anteriormente el que más encontramos, en general referido en el corpus es, indiscutiblemente, el del amor romántico junto a uno de sus efectos, su fatalidad, un asunto particular que trataremos más adelante. Sin lugar a dudas la obra que más posee manifestaciones circunscritas por el amor romántico es la novela de Fabio Martínez, la mayoría de ellas referenciadas en el capítulo anterior, sin embargo, recordemos que la narración gira en torno a cuatro personajes principales que forman dos parejas: Humberto Otero y Violeta González, Beethoven Carabalí y Victoria Sanclemente. Tengamos en cuenta que la historia de la primera pareja sirve para trazar la secuencia narrativa que posee la novela, cuya forma circular, Humberto Otero -el narrador- se encarga de delimitarla al contar lo que sucede en su vida amorosa, partiendo desde el comienzo –cuando conoce a Violeta en su infancia- y mostrando cómo se desarrolla –en su adultez- para llegar a los infortunios que padece al terminarla pero que tienen un límite al abrirse paso el triunfo del sentimiento cuando revive la relación y redime al abatido narrador.

De igual manera, aunque la historia de Humberto es significativa para hilvanar los acontecimientos de la novela, lo verdaderamente fundamental es lo que sucede con la vida de Bhetto y, en concreto, el episodio de su relación amorosa con Victoria junto con la consecución y ulterior consagración como bailarín de salsa. En este punto debemos igualmente destacar un tópico abordado por el autor y que hace parte del trasfondo temático de la novela. Nos referimos a la relación interétnica entre ambos personajes y sus efectos, cuando su resultado más significativo y perjudicial es, sin lugar a dudas, el señalamiento y la desaprobación de la familia de Victoria que, al enterarse, atraviesa un estado de conmoción al dejar en evidencia las diferencias no solo a nivel económico, sino barrial, educativo y sobretodo, racial.

—Tía, ¿por qué mi papá está serio?
—Por Vicky, su hermana.
—¿Qué pasó con ella?
—Se fue con el negro.
—¿Cuál negro?
—El que su papá sacó de la cárcel (...)
—La niña se enamoró de él y ahora no quiere regresar a casa (...)
—Y ¿mi mamá?
—Está muy preocupada. Todos los días le reza al Señor de los Milagros para que su niña deje al negro y vuelva a casa (E.T.B, pág. 119).

Este último rasgo, el racial, sirve como justificación primordial para sustentar las dicotomías y contrariedades que los protagonistas deben afrontar evidenciando justamente las tensiones, las desaprobaciones, el oprobio y las disputas socio-culturales de la época en la que se desenvuelve la novela y que, como sabemos, continúan siendo un lastre en nuestra sociedad, un hecho innegable que demuestra que también en pleno siglo XXI dichas disputas no han perdido vigencia. Las contiendas que resultan como producto de las divisiones mencionadas en el párrafo anterior, se evidencian en el terreno de lo cotidiano, por ejemplo, podemos mencionar los altercados por el hecho de que dos de los protagonistas (Bheto y Victoria) sean hinchas de equipos contrarios, las distinciones que se realizan y los valores que se atribuyen ya sea de “buen gusto” o “mal gusto” por escuchar un estilo de música o bien, las elecciones de los oficios que incluyen al cuerpo como instrumento para sustentar dicha preferencia.

—¿En qué barrio vive
—En El Diamante.
—¿Eso dónde queda?
—En Aguablanca.
—¿Aguablanca? Mi hermana sí cayó muy bajo.

- ¿Qué hace el negro? ¿Estudia? ¿Trabaja?
—Es bailarín de salsa.
—¿Bailarín de qué?
—De salsa, mijo.
—Valiente mierda la que consiguió mi hermana (E.T.B, pág. 120).

Tal como lo señalamos, el asunto de la raza es el portavoz y el encargado de condensar las dicotomías. Lo mencionamos porque Bheto con su color de piel oscura, hijo de un cortador de caña, residente de un barrio marginal, hincha del América de Cali, apasionado por la Salsa y el baile, encarna el arquetipo del desvalido, del carente económicamente, del ignorante, pero sobre todo, del oprimido. El reverso, su amada Victoria de piel blanca, hija de un reputado abogado, hincha del Deportivo Cali, estudiante de una prestigiosa Universidad y apasionada por la balada romántica, que vive impasible bajo la protección paternal y la comodidad económica, será una soslayada representante del opresor.

Con todo, más allá de encargarnos de enumerar y ahondar en las diferencias y de reparar en su injerencia para hacer de ellas un argumento que impidiera la unión entre los personajes, una vez más el vínculo que establece el sentimiento amoroso entre las divergencias se mofa de las circunstancias, sublevándose y mostrándose como verdadero vencedor. Vale la pena, por esta vez, acudir a la ilustrativa canción e historia de *Ligia Elena*, una de tantas composiciones de Rubén Blades quien nos presenta con agudeza y jovialidad, un retrato sincero de una situación análoga a la de Bheto y Sylvia. Canta el panameño: “de nada sirvieron regaños, ni viajes, ni monjas/Ni las promesas de amor que le hicieran los niños de bien/Fue tan buena la nota que dio aquel humilde trompeta/Que, entre acordes de cariño eterno, se fue ella con él”.

Lado B: El desamor

“Si tú supieras, te importaría.
Si te dijera
que en mí ya no queda
ni luz ni alegría”.

Felix Reyna. *Si te contara* (canción).

“Ay desamor, desamor... negro desamor... feroz desamor...”

Joan Manuel Serrat. *Desamor* (canción).

Toda historia debe tener un antagonista y sería injusto no encargarnos del lado opuesto del amor. Esta vez el turno es para el doloroso desamor. Le concederemos preponderancia a una fracción de su significación, es decir, la que obedece a la falta de sentimiento y afecto, a la congoja y a la angustia que produce una ruptura, una traición o el abandono por parte del ser amado, más que a su sentido de enemistad o aborrecimiento, sin desconocer que estos últimos también son consideradas formas del desamor.

Podríamos intentar equilibrar la injerencia de los dos sentimientos dentro de las obras que analizamos, sin embargo, debemos aceptar que el protagonismo del desamor es un ápice mayor frente a los momentos en que el amor es protagonista, esto, sin duda, gracias a la atmósfera tensa que los autores le confieren a los textos. Lo anterior obedece a que hay un mayor aprovechamiento de las ocasiones en las que se presenta una separación o aparece una amenaza de distanciamiento entre los personajes. Entre las razones que fueron encontradas en las obras y que amenazaban la unión entre protagonistas en el corpus, se hallaron primordialmente tres: la

súbita aparición de un nuevo amor, la traición a la pareja (por influencia de ese nuevo amor o por embarcarse en una aventura amorosa) o como en el caso de la novela de Valencia, por el ocultamiento de información de carácter vital.

Esta novela, cuyo tema principal gira en torno al suicidio y sus motivaciones, aborda también las consecuencias que acarrea el acto para quienes estaban emparentados con los suicidas, lo cual entra dentro del fenómeno analizado. El narrador de la novela, que parece ser a su vez el autor, con prontitud nos pone al tanto de la situación a la que se enfrenta el personaje principal, Sergio Baldini, “quien debería contar esta historia, pero las angustias que cargaba en esos días no lo dejaron” (C.P.V. pág. 13). A partir de la información brindada debemos reparar en un recurso narrativo fundamental, la alternancia de relatores, ya que la historia adquiere su dinámica gracias a que en ocasiones el narrador, que en términos técnicos se conoce como intradieгético, pasa a ser narrador testigo.

Este deliberado movimiento de voces ayuda a acentuar ese estado de confusión en el que se encuentra Baldini al enterarse, por medio de una carta, de la decisión tomada por Sylvia: “Baldini se fue a su casa aun en el aturdimiento en que andaba fue a la cocina a buscar algo de comer y encontró pegada a la nevera una carta en la que Sylvia le explicaba el motivo del abandono” (pág. 14). Baldini tenía como profesión el periodismo, encargado de escribir crónicas para un periódico, y se encontraba realizando una investigación acerca de las razones por las cuales la gente decidía quitarse la vida. Esto gracias a las cartas de los suicidas que le proporciona Ramiro, un policía también interesado en el tema.

Justamente una de esas cartas pertenecía a Fernando, el antiguo novio de Silvy, quien, producto de una depresión profunda, opta por quitarse la vida:

La carta de Fernando para Sylvia era un viaje a la infancia y a la adolescencia, cuando el patio de la casa y el cuarto eran su jaula encantada, una alusión a la felicidad efímera de la calle con la Chiqui y un doloroso reclamo de haberlo sacado de su mundo para devolverlo con tantas heridas en el alma [...]. La llegada tuya, Chiqui, me enseñó la alegría y me creó la ilusión del porvenir, pero luego, en este encierro de seis meses, me ha mostrado la otra cara: la desesperación. La conciencia de que no hay esperanza alguna. No debiste venir nunca, la felicidad fue corta y la eternidad será larga, terminaba diciéndole (págs. 93-94).

Luego del fatídico episodio de la pérdida de su novio y desinformada de que Baldini ocultaba la información (las cartas), no solo sobre Fernando, sino de otra de sus amigas entrañables que también optó por el suicidio, en medio del desconocimiento, Sylvia se convertiría en la novia de Baldini. No obstante, “la moneda cayó por el lado de la soledad” y en un hecho desafortunado para el protagonista de la novela que, combinando la confianza en la discreción de Sylvia y el descuido de dejar abierto su baúl donde guardaba las cartas y los artículos recopilados, “la Chiqui” se termina enterando del secreto:

Sergio: no te perdono que guardaras un secreto que me concernía en el alma, le decía. Pero menos te perdono que hayas usado la información que recogiste el día de la tragedia de Fernando para buscar mi amor, agrega. (...) Pero a renglón seguido volvía a reprocharle que hubiese permanecido dos años a su lado con un mundo escondido, con secretos tan trágicos, con el conocimiento exacto de la suerte de sus amigos más queridos. Un abismo se ha abierto entre nosotros, le decía. No creo que puedas mirarme a los ojos con la transparencia que obliga el amor y no creo que pueda volver a confiar en ti, señalaba. (pág. 15).

El hecho de que Sylvia descubriera la carta de su antiguo amor en la que exponía la razón de su acto, es el episodio más significativo y por ende, con el que se le da inicio a la novela.

Antes de llegar a este punto fundamental, la música también se manifiesta, esta vez presagiando un evento catastrófico que el protagonista, producto de su embotamiento, no alcanza a percibir:

A las cuatro de la mañana, ya borracho, y con el malicioso verso de Rubén Blades nadando en su cerebro: *la vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida, ¡ay Dios!*, Baldini se fue para su casa y aun en el aturdimiento en el que andaba fue a la cocina a buscar algo de comer y encontró pegada en la nevera una carta en la que Silvy le explicaba el motivo del abandono (C.P.V. pág. 14).

La importancia de la música radica en que contribuye a suavizar, por un lado, la incorporación de esa sensación de desconcierto, de confusión, de sobresalto que produce el desamparo y de la que el lector va a ser partícipe y, por otro lado, espolea el avivamiento de un impulso fundamental Baldini, el de salir a buscar a Sylvia. La acumulación de sensaciones que culminan en la desprotección además de la percepción de culpa, son los percances que el narrador ayuda a materializar y que viéndose depositados en Baldini, lo impulsan a salir con la determinación de recuperar su amor perdido. La determinación y la decisión tomada por el personaje principal, es entonces, un asunto cardinal que contribuirá en la construcción del entramado de la novela y de su posterior desarrollo.

En otra de las obras, nos referimos en específico al cuento de Villadiego “Estarás formando lazos no conmigo” título que cuenta con tintes de demanda, nos ayuda a encuadrarnos en las instancias de la soledad y más específicamente, en las del abandono. Con una extensión de 24 páginas, tal como lo referíamos en el capítulo anterior al mencionar que hace parte del fraseo de la canción *Sale el sol (dormir contigo)* hallaremos como distintivo principal, el reclamo por el desamparo del ser amado junto con las consecuencias a las que se ven expuestos tanto el protagonista de la canción como el personaje del cuento.

En este punto debemos destacar que el cuento tiene una relación directa con otra de las narraciones que hace parte del corpus analizado, nos referimos a “El de la rumba soy yo” del mismo Villadiego. Lo mencionamos porque, entre otras cosas, los tres protagonistas de “Estarás formando lazos no conmigo”: Angelita, Charlie y Miguel, siendo este último el narrador principal del cuento en cuestión y novio de la protagonista (que al igual que el encargado de la narración, participará con su voz) también hacen parte del primer cuento mencionado. Otra de las señales que nos hacen entablar la conexión, en este caso física y que une al segundo cuento con el primero, son los puntos suspensivos que sirven de insinuación para, a partir de la lectura, darnos cuenta de la estrecha relación o quizás continuación del primer cuento.

En esta ocasión cabe indicar también que desde el punto en el que se inicia la narración, un cuarto de un motel, Miguel el narrador, nos describe el lamentable momento por el que atraviesa su relación con Angelita. De lo que se encarga de contarnos y de contextualizarnos es del instante en el que comprende la imposibilidad de recuperar a Angelita, justamente, porque ella se ha enamorado de Charlie, el dueño del bar de salsa al que alguna vez acudieron: “desde esa noche ella quedó prendada a él, a mí el tipo me cayó bien aunque tuve un mal presagio; ahora que él me ha robado el amor de Angelita lo he confirmado” (E.F.L.C. p. 86). Sin embargo, es fundamental mencionar que en ese instante también atestiguamos la corroboración, por parte del narrador claro está, del falso amor que se vivenciaba entre los protagonistas:

[...] debo reconocer que él ha desnudado la mentira de nuestro amor; mentira sobre la cual habíamos construido nuestro futuro matrimonio; por eso quizás no siento ira sino una especie de agradecimiento, aun por encima de la tristeza de esta noche (pág. 87).

En medio de esta encrucijada en la que el narrador se debate entre la ratificación del tipo de amor, podríamos decir más bien, de su falsedad: “nuestro amor, pues, era una mentira; ya nuestra relación no tiene sentido” (pág. 87), y el sentimiento de derrota por una herida a su orgullo masculino debido a que “ese otro hombre es la antítesis de nuestras familias” (pág. 87) el protagonista del cuento atestigua el llanto de su “amada” a quien tiene retenida en el cuarto de un motel con la intención de impedir que se reúna, esa misma noche, con Charlie y los otros asistentes al bar por motivo de la celebración su cumpleaños:

—¿Por qué deseas tanto ir sola? —insistí.

—Porque Charlie está cumpliendo años y queremos celebrarlo entre todos.

—¿Y por qué no puedo ir yo?

—Porque no quiero. Allí no tienes cabida tú; tú eres de otro mundo, no de ese. Ni siquiera toleras la salsa, y me amargarías la noche, pues al poco tiempo de llegar me apurarías para que nos fuéramos, como lo haces siempre, aunque estemos en los sitios de tu predilección (pág. 100).

Este acontecimiento, previo al encierro en el motel, no es más que la premonición de la ruptura. La estocada final llega por cuenta del obsequio que Sylvia le tiene guardado a Charlie, un CD de Héctor Lavoe —una vez más la Salsa será la encargada de puntualizar sentimientos y situaciones—, y más aún, por encontrar dentro del CD una canción marcada que le servirá para constatar la sospecha del amor o del estado de enamoramiento de Sylvia. No solo el objeto en sí será dicente, son las letras de la canción *Hacha y Machete*, y en especial, la parte en que dice “Vamos a demostrar que lo nuestro no fue un golpe de suerte, somos hacha y machete, y esa es la verdad” es el material probatorio con el que Miguel confirma el presagio:

Efectivamente era la canción odiada. Guardé silencio, para captar su letra, y mientras tanto la iba relacionando con el posible sentimiento de ella por él, o con probables situaciones

amorosas por ellos vividas (...), aparte de que toda la canción es alusiva a alguien que es muy fuerte y se considera por encima de los demás –quizás el tal Charlie, y de que es, además, una apología a los rumberos (pág. 101).

Queremos concluir este fragmento del capítulo refiriéndonos a dos episodios de la novela de Fabio Martínez, ya que poseen relación directa con lo que hemos considerado como el desamor. El primero se sitúa al comienzo de la novela pues el narrador, Humberto Otero es quien lo padece, debido al abandono de su novia Violeta González. Cabe anotar que desde el inicio, el asunto del desamparo por el que atraviesa Humberto, contribuye en perspectiva a impregnar la narración de una atmósfera nostálgica que acompañará, no solo al narrador, sino también, a otros personajes centrales de la novela:

Es la última vez que Humberto la ve. Ahora, está sentado en una silla de ruedas, acompañado de su tía Tiresias quien le sirve de lazarillo. Su piel está llena de cicatrices por unos granos que le salieron en Bogotá. Después de diez años de ausencia, tiene la ilusión de que Violeta algún día regrese a la ciudad, y se cumpla lo que dice la canción de Celio González, que escuchaban juntos en el bar de William (E.T.B. pág. 14).

El segundo episodio es más explícito y más desarrollado dentro de la novela. Nos referimos a la relación y posterior rompimiento entre dos de los personajes de la novela: Victoria Sanclemente y Adolfo Valecilla. Compartiendo una relación amorosa sosegada, en medio de las comodidades económicas, ambientando sus noches románticas entre la dulce voz de Violeta Parra y la empalagosa voz de Leonardo Favio, la sugestiva presencia del “Bheto Carabalí” ahondaba en medio de la relación provocando, en principio, celos.

—No seas malpensada. Es como si te dijera que vos te derretís por el negro Bheto.

—No es mala idea. Pensándolo bien, me gusta porque rumbea mejor que vos.

—Si rumbea mejor que yo, ¿por qué no te metés, de una, con él?

—¿Si ves, Adolfo? A vos no se te puede decir nada. Vos sos más delicado que un bollo caliente” (págs. 60-61).

La premonición hecha por Adolfo Valecilla, finalmente se concreta y su relación estalla. “Fue una ruptura cruel y dolorosa, como son las cosas que vienen del corazón” en medio de una época en la que el amor “así como llegaba y tocaba a tu puerta, así mismo, también se iba, y te decía adiós, dejándote en el vacío” (pág. 78). Producto de la separación, el personaje en cuestión resulta abandonando sus estudios, se aísla, se refugia en el alcohol, deja de lado la balada y la música protesta, busca aventuras furtivas en las noches que pasa en rumbeaderos procurando, en medio del exceso y la desesperación, olvidar los momentos felices que pasó al lado de su novia.

El descenso cada vez más vertiginoso y azuzado por la desesperación que produce la ausencia de Vicky, lleva a Adolfo a asediar a la nueva pareja, a irrumpir con violencia en su cotidianidad y a preguntar por la razón por la que fue abandonado. Al final del camino andado, atravesando la penumbra y la desolación, Adolfo pasa a engrosar las filas de los acunados por la demencia:

Se acercan al Studebaker. Cuando Vicky va a abrir, descubre el parabrisas roto y otro grafito, a lo largo de la carrocería, que dice: ¡Vicky, eres una traidora! —Mirá negro, lo que le han hecho al carro. —Eso debe ser Adolfo Valecilla. —Sí, seguro. Desde que nos separamos, el hombre se enloqueció (pág. 118).

Bonus track 1: El barrio y *el salsero*

“Yo que soy hijo de un barrio (...)
Yo soy el reflejo del barrio, no te metas tú con él”
Renzo Padilla. *El barrio* (canción).

Son distintos los lugares que contribuyen al desarrollo mental y a la construcción de toda persona, entre ellos, el espacio geográfico y el social. De todos queremos resaltar, sin vacilación, el barrio. Contenedor de experiencias, estimulante de historias, formador de temperamentos y de vínculos imperecederos en el barrio se aprenden prácticas de cohabitación que contribuyen a moldear y a construir las identidades de quienes lo habitan. Todo barrio cuenta no solo con un distintivo físico y simbólico, sino con un personaje que integra los valores y los códigos más distintivos de la comunidad. Uno de esos códigos es, sin lugar a dudas, la música y el encargado de personificar los sonidos en este caso afrocaribeños que salen de los amplificadores, de la memoria y del cuerpo será el *salsero*.

Ya en el primer capítulo nos referimos a la relevancia e influencia que tuvo el barrio, en especial, el Barrio Latino (Spanish Harlem y el Bronx en Nueva York) para la conformación identitaria de los inmigrantes y por ende, de una de sus producciones más emblemáticas a nivel cultural, la salsa. El abordaje en el primer capítulo respecto al barrio, nos permitió esclarecer las funciones del espacio, los usos y las construcciones de carácter identitario de quienes habitaron ese lugar. Guardando cierta distancia y las justas proporciones, especialmente las históricas y las que delimitaron el contexto, la dinámica de constitución identitaria del personaje en cuestión, el *salsero*, no dista de la forma en como los *hispanos* se identificaban o son identificados.

Sin adentrarnos en discusiones teóricas, por ejemplo de tipo antropológico, a lo que nos referimos es que, en síntesis, la identidad puede derivarse de la definición que los miembros de una misma comunidad tienen de sus propias representaciones. La otra manera es asignando o definiéndola desde afuera, es decir, por otro grupo social o en su defecto, a través de una tercera vía que consiste en simular o asumir una cierta identidad con el fin de obtener una ventaja o recibir algún tipo de beneficio (Ulloa, 2010). En general en las obras las dos primeras acepciones son las que más vemos representadas e ilustradas, aunque en menor proporción la primera que la segunda, debido a que ubicados desde el punto de vista del lector lo confirmamos a medida que el narrador desarrolla el cuento o la novela.

En este punto debemos hacer una aclaración fundamental respecto a las descripciones y tratamientos que confiere el autor a sus personajes. Encontramos que las características brindadas a lo que se entiende por salsero son en cierta medida equiparadas a lo que se concibe por *rumbero*, es decir, el primero ineludiblemente se convierte en el segundo debido a que en medio de la lectura nos topamos con protagonistas en los que se acentúa el gusto exagerado por la salsa, encuentran deleite al escucharla o bailarla, y con un deseo inaplazable salen en su búsqueda en medio de la noche. De esta manera, cuando nos refiramos al salsero indefectiblemente nos estaremos refiriendo también al *rumbero*.

Respecto al hecho de asumirse como salsero pleno, el personaje que cumple a cabalidad con dicho paradigma es Bheto Carabalí. Su apariencia física, que incluye su color de piel, su “pelo embombado”, su “dentadura es tan blanca que le recuerda el teclado en el que tocó por primera vez Richie Ray en la caseta Panamericana” (E.T.B. pág. 16), su origen de barrio periférico en el que se anidaron distintos ritmos afrocaribeños, su capacidad para el baile que lo

incita a la cacería de los bailes de cuota o agüelulos, las zapatillas doradas compradas por su padre y su infaltable “mochila arhuaca llena de acetatos de 45 revoluciones donde está lo mejor del momento: Richie Ray, Celina y Reutilio y Eddie Palmieri” (pág. 16) son pruebas incontrovertibles de lo que representaba la embrionaria imagen del salsero en los acalorados años setenta en la Sultana del Valle.

En cuanto al *salsero* designado desde el afuera debemos aclarar que a varios de los personajes, incluido el referido en el anterior párrafo, se les atribuyen ciertos rasgos copiados desde lo real y de personas que, siendo generalmente hombres, se terminan identificando con dicha rúbrica. Lo mencionamos respecto a que dentro de las distinciones tenidas en cuenta para destacar dicha singularidad está, por supuesto, la de escuchar salsa copiosamente, tanto, como para aseverar tal como lo hizo uno de los personajes que “ahora la Salsa es parte de mi vida, yo soy la Salsa o ella soy yo, la misma cosa y ella ha cambiado mi vida” (E.F.L.C. p. 107). Este tipo de frase con tintes dogmáticos, evidencia no solo el nivel de parentesco y ensamblaje que posee esta música con el personaje, sino que demuestra la posibilidad de materialización, incluso, de personificación de la música como para terminar haciendo parte de la novela tal como se sugiere en la entrevista mencionada en el capítulo anterior.

No solo la costumbre de escuchar salsa es lo que convierte, en este caso a un personaje, en salsero, este hábito se sostiene gracias a la incesante asistencia a lugares en los que se escucha, se comparte, se dialoga, se embriaga el cuerpo y sobre todo el espíritu, del alborozo que proporcionan las melodías afrocaribeñas. Y qué mejor lugar para ello, a nivel barrial, que los ilustres *agüelulos* o “Los famosos bailes de cuota donde brilla la gramática de los bailadores con su sintaxis precisa y sincopada” (E.T.B. pág. 16). No obstante, será el bar el sitio que cuenta con

más aprecio, el que más arraigo tiene en la memoria y el más destacado para desplegar los atributos dancísticos que van ligados a las capacidades de seducción por parte del bailarín. El bar será el refugio en el que “la gente escondía las angustias y las frustraciones de la vida del afuera” (C.P.V. pág. 78), será el depositario de los secretos más recónditos del amor, en definitiva, será el lugar en el que se busca consuelo a las tragedias del mundo.

El bar será entonces el encargado de juntar los opuestos para entablar un diálogo entre lo sagrado con lo profano, la corporalidad y lo espiritual, el crisol donde se combinan razas, profesiones e ideologías. En el bar se desvanecen las diferencias y será donde se catalice el placer en medio de las melodías reproducidas por los alto-parlantes que perturban, no solo las conciencias, sino los cuerpos que acuden al llamado de la fusión en medio de la pista de baile:

Este es un mundo muy extraño, aquí viene gente de izquierda, algunos de ellos seguramente enredados con guerrillas. Vienen otros que son bandidos, bandidos comunes. También intelectuales y estudiantes. Llegan al bar y se entregan a la música y a la amistad. Se olvidan de la política o declinan la pose de intelectuales o ponen en reposo la imaginación de rufianes o se despojan de las funciones policiales, como es mi caso (pág. 77).

Así pues, desprovistos de la propia identidad que distingue a cada uno de los asistentes al bar ya fuera por estar disuelta en medio del alcohol o del sudor, la única persona que logra conservarla y afianzarla, alzándose en una victoria solitaria es el salsero. Considerando al bar como el reino donde despliega su poder, ejerce su encanto de conquistador e imparte justicia rítmica el hecho de salir de sus límites espaciales le acarrea al salsero consecuencias tales como el señalamiento y el desprestigio. Lo atestiguamos con los personajes que se ajustan a esta descripción, a quienes los recubre una sombra, una especie de mácula que los acompaña allí adonde vayan como resultado de una personalidad díscola y melancólica, sinónimo de una vida

disoluta. Lo corroboramos, por ejemplo, cuando el narrador de “Estarás formando lazos no conmigo”, Miguel, se refiere a su oponente, Charlie, como:

el típico rumbero, [que] se enloquece con la música Salsa, fiel representante de esa pléyade de angustiados de la noche que ahondan más su sufrimiento con los abusos del vicio y creen encontrar en la música su verdadera vocación y en el baile su sentido de vida (Villadiego, 2005, pág. 87).

Bonus track 2: Salsa e Insurgencia

“A la buena música hay que quitarle todas las censuras, les decía, bailen con esto que siempre sabe a negro, siempre sabe a caña y a lucha”.

León Valencia. Con el pucho de la vida.

“Tenía tiempo para la revolución pero no para hacer el amor. Como si la revolución no tuviera una relación directa con el amor”.

Fabio Martínez. El tumbao de Beethoven.

No podemos desconocer la potencia que tiene el arte a la hora transmitir algún tipo de mensaje. Partiendo de este presupuesto cualquier expresión artística, llámese pintura, escultura, fotografía, teatro o música, es utilizada por algunos como instrumento y por otros como arma para la difusión de las ideas, la construcción de criterios, la defensa de la igualdad y, por supuesto, para la denuncia de injusticias cometidas a los más desfavorecidos, sean ellos denominados como clases, colectivos o pueblos.

En este último apartado del capítulo queremos abordar la porción más rebelde de la salsa y su relación con la literatura, en especial, en el corpus que hemos elegido analizar. Lo hacemos

desde una perspectiva que se encarga de destacar esa parte contestataria y de denuncia, más que desde la suposición o réplica de una idea frívola que acusa a la salsa de ser una herramienta de transmisión de una ideología específica y, por ende, de adoctrinamiento. En este punto, optamos más bien en contribuir a matizar la mencionada idea subrayando las virtudes que posee la salsa que, para nosotros, es considerada más como un dispositivo idóneo de protesta y de denuncia, que como una forma de aleccionamiento ideológico.

La presencia del Negro en el ELN había servido también para iniciar lo que él llamaba la revolución musical. En los viajes al campo había visto que allá circulaban entre los combatientes las rancheras, algunos vallenatos, varias canciones llaneras y una reducida muestra de bambucos, pasillos y cumbias. Se hacían parodias de estos ritmos con letras alusivas a la lucha social y guerrillera y también se escuchaban canciones protesta con ritmos del sur del continente y con el sonido juguetero de Carlos Puebla. En las ciudades dominaban entre la militancia las baladas protesta de Ana y Jaime, Piero, Pablus Gallinazus y Eliana. Algunos militantes que tenían contacto directo con Cuba comenzaban a escuchar la Nueva Trova. El Negro empezó a regalar acetatos y casetes con música salsa (C.P.V. pág. 164).

Acudimos a la precedente particularidad con el propósito de señalar que dentro de la multiplicidad de géneros musicales existentes a nivel caribeño y sobretodo urbano, excluyendo a la nueva trova cubana, la salsa es a la que más se le endosa la responsabilidad de vehicular ideas revolucionarias. Lo anterior nos demuestra, más bien, cómo la revolución comenzó a abrirse paso en la ciudad a partir del surgimiento de las células rebeldes. Lo que sucede es, más bien, que las líricas al poseer un alto contenido de crítica política, económica y social eran valoradas por quienes se encargaban de promover, por ejemplo, la reivindicación de derechos humanos o laborales sirviendo por lo tanto como elemento para estimular e impulsar el uso de la conciencia —“¡usa la conciencia latino, no dejes que se te duerma!”- por parte los oprimidos con el fin de

tomar acciones de protesta, más allá de las líricas ser en sí mismas, tesis ideológicas sugiriendo la organización y la lucha armada:

lo importante al principio era promover letras que hablaran de revolución, de nacionalismo, de heroísmo popular, y entonces se dio a la tarea de allanar el camino con los cantos de identidad puertorriqueña, con algunas protestas del merengue dominicano, con lo que recogía del suelo panameño Rubén Blades y luego se atrevió a mandar canciones con el sabor que nunca perdían los cubanos que habían salido de la isla por motivos políticos (págs. 165-166)

De manera que como lo manifestamos en el párrafo anterior a la cita, numerosas líricas de la salsa están encargadas de ahondar en problemas sociales y políticos manifestando las inconformidades salariales, económicas y salubres, ya sea como una crítica al capitalismo o como acusación al despotismo de los “dirigentes de turno”, de esta manera, se demuestra que algunas de estas demandas plasmadas en el corpus y respaldadas por lo musical, sirven como soporte alternativo de las incitaciones a la resistencia civil. Esta última no privilegia su accionar al marco de las discusiones ideológicas, es decir, no necesariamente la palabra es el único elemento que sirve para combatir, el cuerpo, por ejemplo, será también un instrumento para encarar la tiranía, contribuyendo a contrarrestar las arbitrariedades de la normatividad y sus representantes.

Por último, otra de las alternancias registradas entre la salsa y la narración, en su capítulo contestatario, la primera servirá como justificación para amortiguar el exceso de poder ejercido por la autoridad, en este caso específico, por la policía. Es más, la salsa con su clave y su lírica, serán la justificación perfecta para menguar esa sensación de opresión, de vigilancia e imposición de mando que la representación institucional de la Ley pretende aplicar. En medio de

la noche con sus lógicas inversas a las del día, la Ley que manda en el reino del bar es la del exceso y el encargado de defenderla o derogarla es dueño del establecimiento, el jerarca de la rumba y quien debe esgrimir las requisas, incautaciones y, por supuesto, no ceder ni un ápice ante las intimidaciones de los controles policiales.

Miramos por las ventanillas del carro y vimos cómo los demás se unían al palmoteo; tal vez cuarenta palmas chocaban entre sí: pla pla pla, pla pla, pla pla pla, pla pla... El capitán se emberracó; los polis en el andén los amenazaron pero los compas le dieron con más fuerza a la clave. Alguien tocó una campana, de las que llevan al bar para gozar la música, y la clave cobró una vida inusitada (E.R.S.Y. pág. 24).

Es así como la tiranía de los agentes con sus métodos pendencieros y agrestes “La Ley entró atropellando. Eran dos locos, de los que andan en moto” (pág. 10), es sorteada gracias a dos instrumentos. El primero, los efectos alucinógenos. En este caso, la protagonista es la marihuana, que permite pensar más rápido menguando la sensación de peligro (persecución) y posibilitando ganar la contienda “Yo conservé el aplomo, aún por encima de mi colinera” (pág. 11). El segundo instrumento es, por supuesto la música, en especial, aquella canción que desde párrafos anteriores referenciamos (*Soy la Ley*) y que esta vez de manera más clara y contundente, deslegitima la injerencia de la fuerza pública y encumbra al dueño del bar como la verdadera y única autoridad, subvirtiendo el orden policial y diurno, en un hecho digno de celebrar con melodías, alcohol y baile:

Sonábamos la clave con las palmas de las manos, al tiempo que zapateábamos; hice una demostración de baile; no sé soy el mejor, o si haya otro bailarín como yo, pero yo soy la ley, en la escuela de rumberos soy la ley. A una fiesta de rumberos me invitaron a bailar, y allí pude comprobar que soy el mejor sonero... Soy la ley, soy la ley; en la escuela de

rumberos soy la ley... Y así hasta que la canción terminó; finalicé con un giro que simulaba el remate de las trompetas, ante lo cual celebramos ruidosamente (pág. 14).

Conclusiones

1. Uno de los resultados que arroja la investigación es que, en primer lugar, se muestra inadecuado etiquetar las novelas y los cuentos que fueron parte del análisis como producciones salseras, es decir, “novela salsera” y “cuento salsero” respectivamente. Nos referimos a que este tipo de categorías que buscan clasificar obras narrativas por contar en su contenido con referencias musicales, no definen satisfactoriamente, ni de manera integral a tales elaboraciones. Lo mencionamos porque para una definición de este tipo, hay que tener en cuenta un aspecto a nivel teórico musical tan sustancial como lo es la estructura compositiva ya sea, la fuga, la sonata o la forma sonata. Esta última, la más conocida y utilizada dentro de las composiciones músico-literarias. Así pues, el no haber logrado detectar una correspondencia a nivel estructural entre las narraciones y la salsa, nos impide plantear esas categorías referidas al inicio. De acuerdo a lo anterior, lo conveniente es concluir que las novelas y los cuentos analizados pasan a engrosar el conjunto de narraciones que pertenecen a lo que se designa como novela urbana o como narrativa de lo musical popular, tal como lo sugirió Torres (1998) y en los términos desarrollados por Oliveira (2017).
2. En el trabajo nos enfocamos en el contenido tanto de las novelas como de los cuentos teniendo como base las letras de las canciones y cómo ellas nos hablan del contexto de la salsa como fenómeno social y musical en el país durante el siglo XXI. Sin embargo, hay una parte que no se logra explorar y es la que se relaciona con lo formal, entendido desde el punto de vista estructural cuando la intención es, por ejemplo, demostrar los alcances que a nivel lingüístico tienen las letras de la salsa a la hora de influenciar o determinar la

estructura de las obras analizadas. Este tipo de análisis, requiere de un aparato analítico, técnico y teórico mayor, lo que le conferiría mayor rigor académico, por ejemplo, al tener en cuenta programas computacionales que permitieran procesar el corpus, primordialmente a nivel lingüístico como para poder determinar si la estructura de alguna de las obras puede ser equiparada a una composición musical concebida como salsa.

3. Es importante concluir que las inserciones de ritmos afrocaribeños en la Literatura Colombiana comenzaron a finales de los años sesenta con referencias al son por parte del escritor Oscar Collazos (1967). Luego la diversificación de los ritmos que fueron apareciendo y extendiéndose a través de la radio y el intercambio comercial en los puertos marítimos, permitieron la amplitud de la oferta sonora hasta llegar a la salsa, esta última, fue acunada narrativamente por escritores de la ciudad de Cali como Umberto Valverde, Alberto Esquivel y Andrés Caicedo, siendo este último, el exponente más célebre a nivel nacional del fenómeno salsa-literatura. Con una diferencia temporal de aproximadamente treinta años entre las obras de los anteriores autores y los incluidos en el corpus, es posible entender, por ejemplo, que la novela de Caicedo sea concebida como un documento histórico y testimonial del arribo de la salsa a su ciudad. En comparación, dentro de las obras que integran el corpus, principalmente las escritas por autores del Valle (2 de los 3 elegidos), la salsa es un componente que no necesita ser rastreado a nivel histórico ya que se encuentra tan profundamente arraigado (casi a nivel genético) como un elemento constitutivo de lo cotidiano, que pasa a ser parte del paisaje y primordialmente de la identidad del caleño (*caleñidad*).

4. En correspondencia con lo anterior y siguiendo las aclaraciones de Gérard Genette, podemos vislumbrar que acontece aquello que el autor llamó *hipertextualidad*, es decir, “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipotexto*) a un texto anterior A (que llamaré *hipertexto*) en el que se injerta de una manera que no es el comentario” (Genette, 1989, pág. 14). Lo mencionamos debido a que no es posible desconocer que las obras de Martínez, Villadiego y Valencia “derivan”, de cierta manera, de la de sus predecesores Caicedo, Valverde y Esquivel. Dicha derivación que evidencia una conexión capital entre las obras elegidas para analizar con aquellas que allanaron el camino, alcanzan un nivel mayor de desarrollo que supera el comentario, tal como lo sugirió Genette. Ello nos obliga a considerar que sería muy atrevido y apresurado de nuestra parte, concluir que las obras del corpus procedan de forma exclusiva y posean correspondencia privativa, unívoca, con las obras de quienes comenzaron incorporando la música salsa a sus producciones literarias.
5. La música y la literatura son dos artes que cuando se relacionan entre sí no solamente crean nuevas interpretaciones y transformaciones para cada una de ellas, sino que gracias a su conexión estimulan nuevas maneras de composición y, sobretudo, de escritura. Pueden ser percibidas algunas formas de lo musical que al estar estructuradas y establecidas según las normas de la composición, al ser pasadas al terreno de la narrativa, logran que esta última deje de lado las estructuras de tipo lineal para encontrarse con un universo completamente nuevo que se aleja del influjo, por ejemplo, temporal. Por otro lado, la estructura musical al relacionarse con la narrativa, tal como sucede y lo mostramos, por ejemplo con la salsa, contribuye a generar un (des)orden que escapa

justamente a la estructura del relato, posibilitando la creación de un nuevo espacio donde la expresividad y subjetividad del autor son primordiales, un asunto que terminará afectando, precisamente a lo narrado.

6. Fue posible percibir y comprobar la influencia a nivel de contenido que la salsa posee dentro de las novelas y los cuentos. Ello gracias a la capacidad del autor para utilizarla, primordialmente, como complemento de lo narrado, ya fuera insertando líricas o dinamizando situaciones (nivel rítmico musical). Gracias a la integración de lo narrativo y lo musical, apreciamos el tratamiento particular brindado por parte del autor a varios de los componentes del capítulo 4: amor y des-amor, el barrio y el salsero, y de cómo estos componentes, gracias a la salsa logran redimensionarse ya sea para acentuar una experiencia, un sentimiento o crear una representación de un lugar o un personaje. Así mismo, logramos desvirtuar las opiniones que consideran a algunas de las líricas de la salsa como dispositivo ideológico y propagandístico de la subversión, más bien, lo que sucede es que se replica una interpretación amañada y sin fundamento que intenta encajar las canciones dentro del sustento de la lucha armada, desviando injustificadamente la intención que la mayoría de las líricas posee: la denuncia de las injusticias cometidas a los más desfavorecidos.
7. Una cuestión sustancial es la del pacto narrativo. Según mostró el análisis, este elemento logra una mayor consolidación dependiendo del contacto que el lector tenga con la salsa, es decir, cuando el lector cuenta con un mayor bagaje musical-salsero, logra una mayor comprensión de los guiños complementarios o lo que quieren expresar las alusiones salseras dentro de lo narrado. El entendimiento por parte del lector de un mensaje en

clave, por ejemplo, puede ser ajustado o no a lo que el autor haya cifrado en la medida en que quien lee, ha tenido algún tipo de experiencia ya sea corporal o sonora con la salsa. Esto tampoco quiere decir que la lectura de este tipo de novelas o cuentos esté restringida a un público específico, nos referimos a un público consumidor de salsa. Lo que queremos destacar es que el pacto narrativo, enmarcado en el fenómeno de la recepción, para aquellos lectores acostumbrados a escuchar ritmos afro-antillanos, adquiere por un lado, mayor condensación y por el otro, amplía el campo de interpretaciones propiciando nuevas lecturas.

8. Este último elemento nos permite poner en evidencia y reparar en el contraste que existe, por ejemplo, entre la manera en que es representada y usada la salsa en el contenido de las obras de los autores caleños y la del autor antioqueño. Es decir, en las de los primeros podemos aseverar que después de superada la década de los setenta, la salsa pasó a formar parte de la substancia identitaria de los pobladores de Cali y es considerada como un elemento de tradición que se filtra en lo cotidiano, como lo mostramos en el desarrollo de la tesis, a nivel lingüístico, dado el uso de las líricas de la salsa. Mientras que en el tratamiento que se le otorga a la salsa en la novela de Valencia, esta aparece como un elemento que hace parte del decorado, que no causa suficiente interés y es un poco ajeno a las personificaciones de la mayoría de los protagonistas.
9. A partir del análisis de las obras podemos percibir que el fenómeno de la salsa en la ciudad de Cali se vive y se dimensiona distinto que en la ciudad de Medellín, y uno de los campos en que se expresan tales diferencias es el literario. En ambas ciudades la salsa cuenta con alta estima simbólica, aunque en muchas ocasiones, una carga de tipo

negativo se cierne sobre los que la escuchan siendo catalogados de diversos modos, entre ellos, como personas marginales. Una evidencia de ello es el racismo latente en la ciudad de Cali, patentado a través de las obras y que no se observó en la producción que tiene como espacio a la ciudad de Medellín. Obtener esta clase de resultados nos permite concluir la operatividad del análisis de las obras que tratan la salsa desde un punto de vista sociológico a través de una revisión narratológica y de contenido, pues la salsa, si bien es un fenómeno extendido por todo el mundo latino, como se mostró en el primer capítulo, permite en medio de su generalidad observar particularidades derivadas de contextos sociales distintos, configurándose entonces como un factor intercultural que sirve como base de estudio comparativo.

Referencias

- Agawu, K. (2012). *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Alzate Méndez, A. (2012). *Tinta y Son: una mirada sobre la Literatura Latinoamericana y música afrocaribeña*. Cali.
- Corona Berkin, S., & Rodríguez, Z. (2000). El amor como vínculo social, discurso e historia: aproximaciones bibliográficas. *Espiral. Estudios sobre Estado y Sociedad*, 49-69.
- Cuervo, G. (1989). *Historias de amor, salsa y dolor*. Cali: Cuervo Editores.
- Flores, J. (2016). *Salsa Rising: New York Latin Music of the sixties generation*. New York: Oxford university press.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: Literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gil-Albarellos, S. (2006). *Introducción a la Literatura Comparada*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Giro, R. (2007). *Diccionario Enciclpédico de la música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets.
- Hernández, E. (1986). *La música en persona*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Jaramillo Vélez, R. (1998). La postergación de la experiencia de la modernidad en Colombia. En R. Jaramillo Vélez, *Colombia: la modernidad postergada* (págs. 28-57). Bogotá: Argumentos.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos.
- Martínez, F. (2012). *El tumbao de Beethoven*. Bogotá: Común Presencia Editores.

- Mejía Correa, C. V. (2010). La novela urbana en Colombia: reflexiones alrededor de su denominación. *Linguística y literatura N°57*, 63-77.
- Montoya Campuzano, P. (2002). Rumba y fiesta en ¡Que viva la música! y Opio en las nubes. En *Cahiers du criccal n°28* (págs. 253-259). París: Presses de la sorbonne nouvelle.
- Montoya, P. (2013). *La música en la obra de Alejo Carpentier*. Medellín: La Carreta editores.
- Oliveira, A. (2017). La transposición musical-narrativa en la literatura latinoamericana contemporánea. *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 37-55.
- Oviedo, j. M. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana: 3. postmodernismo, vanguardia, regionalismo*. Madrid: Alianza.
- Padura, I. (1997). *Los rostros de la Salsa*. La Habana: Ediciones unión.
- Piette, I. (1987). *Littérature et Musique: contribution à une orientation théorique*. Bélgica: Presses Universitaires de Namur.
- Pineda Botero, Á. (1990). *Del mito a la posmodernidad: la novela colombiana de finales del siglo XX*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Pineda Botero, Á. (1994). Novela ¿urbana? en Colombia: viaje de la periferia al centro. En I. Rodríguez Vergara, *Colombia: literatura y cultura siglo XX* (págs. 123-193). Bogotá: Intramer OEA/OAS.
- Plata Ramírez, E. (2008). El Caribe cuenta y canta: Transversalidades del discruso narrativo y el discurso musical. *Voz y Escritura. Revista de estudios literarios. N°16, enero-diciembre*, 125-145.
- Rama, Á. (2006). *Crítica literaria y utopía en América Latina*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Ribeiro de Oliveira, S. (2002). *Literatura e música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva.
- Romero, E. (2000). *Salsa. El orgullo del barrio*. Madrid: Celeste Ediciones.

- Rondón, C. M. (2007). *El libro de la Salsa. C´ronica del Caribe urbano*. Caracas: Ediciones B.
- Russo, M. (1989). *Musica para pobres y otros estudios de literatura brasileña*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Said, E. (2006). *Humanismo y crítica democrática*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Sánchez, R. (1976). *La guaracha del macho camacho*. Buenos Aires: Cátedra.
- Scher, S. P. (1992). *Music and text: critical inquieres*. Nueva York: Cambridge university press.
- Tablante, L. (2014). *El dólar de la salsa: Del barrio latino a la industria local de fonogramas 1971-1999*. Madrid: Iberoamericana.
- Torres, V. F. (1998). *La novela bolero latinoamericana*. México: Editorial Universidad Autónoma de México.
- Trujillo, P. (2007). Problemas de la historia de la novela colombiana en el siglo XX. En C. E. Acosta, Peñaloza, D. Fajardo, Valenzuela, I. Padilla, Chasing, & P. Trujillo, Montón, *Leer la historia: caminos a la historia de la literatura colombiana* (págs. 61-105). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ulloa Sanmiguel, A. (2009). *La Salsa en discusión. Música popular e historia cultural*. Santiago de Cali: Universidad del Valle.
- Valencia Cardona, M. A. (2009). *La dimensión crítica de la novela urbana contemporánea en Colombia: De la esfera pública a la narrativa virtual*. Pereira, Colombia: Universidad Tecnológica de Pereira.
- Valencia Solanilla, C. (1988). La novela colombiana contempoánea en la modernidad literaria. En F. Poveda Ayala, *Manual de Literatura Colombiana* (págs. 463-510). Bogotá: Planeta.
- Valencia Solanilla, C. (1996). Oralidad e intertextualidad en Aire de tango de Manuel Mejía Vallejo. En C. Valencia Solanilla, *La escala invertida: ensayos sobre literatura y modernidad* (págs. 163-173). Pereira: Fondo Mixto de Cultura del Tolima.

Vicente-Yagüe Jara, M. I., & Guerrero Ruiz, P. (2013). Fundamentación teórica de la intertextualidad literario-musical como línea de investigación e innovación en Didáctica de la Lengua y la Literatura. *Dialogía*, 245-267.

Vilar, G. (2000). Introducción. En T. Adorno, *Sobre la música* (págs. 9-23). Barcelona: Paidós.

Villadiego, R. C. (2005). *En la escuela de rumberos*. Medellín: Universidad de Antioquia.