

Estructura de una composición musical de salsa clásica en el cuento “Letra para salsa y tres soneos por encargo” de Ana Lydia Vega*

Silvia Calle Mora**
scallem@eafit.edu.co

Resumen

La apropiación de un concepto de identidad latinoamericana o de nación en Latinoamérica no ha sido ajena a la creación literaria. Es así como innumerables autores han dejado ver a través de sus letras sus posturas críticas e irónicas frente a esa realidad que desborda lo literario. En *Letra para salsa y tres soneos por encargo*, Ana Lydia Vega nos lleva más allá de las relaciones de género que se pueden apreciar en el vínculo que establece el lector empírico con el texto y demanda un lector modelo que sea capaz de desentrañar el reclamo no sólo en cuanto a igualdad de géneros, sino de una apropiación de la identidad del ser latinoamericano, esta vez, por medio de la música salsa como expresión musical irreverente, que ha sido capaz de permear culturas diferentes, en tanto que transmite un sentir y un pensar de una región no sólo geográfica, sino cultural: Latinoamérica.

*Artículo de grado presentado como requisito para optar al título de Magister en Hermenéutica Literaria de la Universidad Eafit.

** Licenciada en Humanidades y Lengua Castellana de la Universidad de Antioquia. Magister en Hermenéutica Literaria. Departamento de Humanidades, Universidad EAFIT. 2012.

Palabras clave

Ana Lydia Vega, estructuralismo, identidad latinoamericana, literatura puertorriqueña, relaciones de género, Rubén Blades, salsa clásica o “brava”.

Título en inglés

Structure of a classic salsa music composition in the tale “Letra para salsa y tres soneos por encargo” of Ana Lydia Vega

Abstract

The appropriation of a concept of American identity or nation in Latin America has not been immune to literary creation, is how many authors have left to see through their letters their ironic critical positions against the reality that goes beyond the literary. In *Letra para salsa y tres soneos por encargo*, Ana Lydia Vega, takes us beyond gender relations that can be seen in an empirical reader relationship with the text, and demands a model reader able to unravel the claim, not only in terms of gender equality, but an appropriation of the Latin American identity; this time, through salsa music as irreverent musical expression that has been able to permeate different cultures while conveying a feel and think in a region not only geographically, but also culturally: Latin America.

Key words

Ana Lydia Vega, gender relations, classic or brave salsa, latin american identity, Ruben Blades, structuralism, puerto rican literature.

Abordar un cuento como *Letra para salsa y tres soneos por encargo*, entraña no sólo el proceso de comprensión y asimilación de los acontecimientos narrados en el relato, sino que, en el ideal del lector modelo (Eco, 1996:17), demanda trascender la estructura superficial del texto y comprender el contexto de producción y desarrollo de la historia contada; es decir, adentrarse en eventos y situaciones de tipo histórico, sociológico y político, entre otras, que le permitan al lector no sólo ser un colaborador, sino que incluso intente crear a partir de las señales que el mismo texto le envía. Teniendo esto en cuenta, el presente artículo pretende señalar las relaciones existentes, de tipo estructural y de contenido, entre la salsa clásica o “brava” y las del ya mencionado relato de Ana Lydia Vega. Sin embargo, dada la importancia y relevancia de dicho género musical en Latinoamérica, se hará también necesario adentrarse en la significación y valor de la Salsa como elemento que constituye importantes rasgos de identidad cultural tanto en Puerto Rico, lugar donde ocurren los hechos, como del resto de América Latina.

Letra para salsa y tres soneos por encargo hace parte de la colección de relatos *Vírgenes y mártires* publicada por primera vez en el año 1981. El cuento presenta a un personaje femenino que decide, controla, desafía, paga y deja sin sus típicas armas al personaje masculino, lo desmonta de su condición de macho y lo reduce. Por los indicios que nos da la narración puede inferirse que los hechos ocurren a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta; elementos como el “Ford Torino rojo metálico del ‘69” que manejaba La Tipa (“heroína” del relato y quien asumirá la labor de reivindicar al género femenino y someter al hombre opresor y acosador) o la descripción del Tipo (nuestro protagonista masculino): “[...] afro de peineta erecta [...]” (Vega, 2002:86), nos permiten precisar dicho periodo. El Torino fue un modelo que la empresa Ford produjo para los Estados Unidos entre

1968 y 1976¹, así como el peinado afro fue característico de los años setenta; de esta manera, aunque el cuento no indique el tiempo histórico de la narración, es posible, mediante dos pistas tan sencillas como estas reconocer la época particular en la que se desarrollan los acontecimientos y llegar, por ejemplo, a establecer relaciones en cuanto a la forma de relacionarse entre hombres y mujeres. El espacio geográfico será la famosa localidad de Río Piedras (“[...] surcan las aceras riopedrenses”) (Vega, 2002:83), localidad anexa a la ciudad de San Juan desde el año 1951; pero la historia va aún más allá, especificándonos el nombre de la calle en donde comienza y termina la historia, la popular avenida José de Diego. La posibilidad de delimitar con exactitud los aspectos temporales y geográficos de la historia, facilita al lector el establecimiento del necesario pacto ficcional, según el cual acepta que lo que se le está diciendo es imaginario, pero no una mentira, es decir, el lector finge y a partir de esto se da esa relación lector-texto-autor (Eco, 1996:85). De tal modo, los elementos de verosimilitud del relato van apareciendo. Dando un toque de realismo al cuento.

A simple vista se podría definir este relato como uno más de los que abordan las relaciones de género y la manera como las mujeres enfrentan y asumen dichas relaciones. Puede sumársele a esto la variedad de registros de lenguaje como el coloquial, el político, el social, y hasta la combinación del idioma español con el inglés, que contribuyen a acentuar su carácter cómico y que finalmente pueden lograr que el lector empírico, aquel que puede leer de muchas formas, sin ley alguna y que emplea el texto como un mero recipiente (Eco, 1996:16), quede con la sensación de que se trata de un cuento feminista, que da la victoria a la mujer y que pone en ridículo al hombre; y efectivamente esto es lo que pasa, pero existen una serie de pistas y elementos a lo largo del cuento que ameritan ser analizados y que enriquecen su comprensión y el ejercicio narrativo que presenta.

¹“El Ford Torino fue un coche producido por la Ford Motor Company para el mercado de EEUU entre 1968 y 1976 (A. Cavallin, 2012:3).

Comencemos por notar cómo el empleo de un registro de lenguaje popular que se antepone al registro culto o al estándar crea, a través de esa anteposición y el choque que ésta produce, una sorpresa que provoca, a su vez, la reacción humorística en el lector y la fusión o la lucha de clase a nivel del lenguaje. Se observa aquí la confrontación entre lo culto y lo popular como estrategia estética de la autora:

En la De Diego fiebra la fiesta patronal de nalgas. Rotundas en su pantis super-look, imponentes en perfil de falda tubo, insurgentes bajo el fascismo de la faja, abismales, olímpicas, nucleares, surcan las aceras riopedrenses como invencibles aeronaves nacionales.

Entre el culipandeo, más intenso que un arrebato colombiano, más perseverante que Somoza, el Tipo rastrea a la Tipa. Fiel como una procesión de Semana Santa con su rosario de qué buena estás, mamichulín, qué bien te ves, qué ricos te quedan esos pantaloncitos, que chula está esa hembrota, men, que canto e silán, tanta carne y yo comiendo hueso [...] (Vega, 2002:83).

En una entrevista concedida a Eugenio D. Matibag (1993:79), Ana Lydia Vega afirmaba, con relación al uso que hace del lenguaje, que “[...] a veces me han acusado de que para mí el estilo es más importante que el contenido y yo digo que sí, es verdad [...]”; no es fortuita entonces la manera en que el narrador (o narradora) aparecen en el cuento, ni la mera presunción de imitación del lenguaje coloquial. Vega, alejada de cualquier ingenuidad en este sentido, lo deja ver claramente.

También podría optarse por la línea de interpretación en la que se afirma que en este cuento se propone una inversión del rol tradicional de la mujer en un contexto machista, a la vez que se convierte en una burla de los patrones sociales y culturales de la época en la que ocurre la historia narrada; para ello se deben entonces entrar a analizar elementos de tipo social y cultural que refuerzan tal afirmación. Seymour Menton (1992:520) dirá respecto a este cuento:

Cansada de hacer el papel de la perseguida, la nueva mujer puertorriqueña se vuelve la perseguidora. Ella es la que tiene el coche; ella maneja; ella escoge el motel; ella paga el

cuarto; y ella se desviste antes que él. Frente a esa agresividad, el Tipo se vuelve totalmente impotente.

Es ese el cambio de roles que plantea el relato, pero lo que debe analizarse, son las circunstancias en las que se dan dichos cambios. La misma autora, con relación a este aspecto apuntaba

Para poder criticar el orden establecido en la relación sexual (la subordinación de la mujer y el dominio del hombre), muchas veces lo que hago es invertir los roles, virarlos al revés y mirarlos como se verían del otro lado, [...]. Hacer una inversión de valores y una inversión de roles, y por eso a veces asumo y adopto la palabra masculina porque es una manera de tomar el poder en juego, para mostrar el anverso de la situación, el otro lado. (Matibag, 1993:82).

Retomando el tema del lenguaje en el cuento, puede verse que es notoria la presencia del “spanglish” o mezcla del español con el inglés, muy propia de las comunidades latinas en los Estados Unidos² y de los procesos migratorios (como *la Diáspora puertorriqueña*) ocurridos durante la primera mitad del siglo XX. Esto, como ya se dijo antes, acentúa el carácter cómico o jocoso del cuento, y contribuye a la vez a dar cuenta de la situación de permeabilidad cultural por la que ha atravesado históricamente Puerto Rico. Volviendo al elemento de humor en el relato, puede notarse en las descripciones hechas por un narrador (¿o narradora?) omnisciente, en tercera persona, que nos lleva a intimidades como el bolso de la Tipa, y en las que deja como si sólo “cayeran” naturalmente, expresiones o palabras del inglés: “La Tipa suspira, rebusca en la cartera, saca lipstick, [...] kleenex, [...] panti bikini de encaje negro, Tampax [...]” (Vega,

² El spanglish se ha convertido en uno de los elementos más significativos dentro del proceso de transculturación que se ha vivido, desde comienzos del siglo pasado, en esa relación de permeabilidad entre los Estados Unidos y los países Latinoamericanos que se ven expuestos por diversas razones políticas y económicas a un cambio significativo, tanto en sus costumbres como en su manera de comunicarse. En la necesidad de adaptarse a lo “nuevo” sin querer abandonar totalmente su origen, surge el spanglish como una “solución” a este dilema cultural y lingüístico. Lind Porvaldsdóttir, (2009:13) nos dirá al respecto: “El spanglish no solo emerge de las tierras fronterizas de Méjico y los Estados Unidos sino de todas las comunidades hispanohablantes de las comunidades de los Estados Unidos, ya sean entre los puertorriqueños en Nueva York o los cubanos en Miami. Personas de origen hispano que viven en los Estados Unidos hablan spanglish en mayor o menor medida”.

2002:85) y vemos cómo aparecen hasta marcas específicas y casi emblemáticas (por aquello del consumismo y el posicionamiento de las marcas) de productos como el caso de Kleenex o de Tampax. Estos elementos humorísticos se ven también enfatizados a través de un lenguaje coloquial como el que se presenta en el juego del cortejo callejero, en donde de paso se juega la primera movida de las relaciones de género y su posterior inversión de roles. Se trata de los piropos con los que el Tipo asedia a la Tipa, desde el comienzo. Es interesante notar además que esta es la forma con la que el cuento comienza y termina, con un hombre en su rol de macho, acechando a una mujer. Con respecto al piropo, Gaytan Sánchez (2009:87) afirma que se trata de una cierta clase de palabras o frases dirigidas por el hombre a una mujer desconocida en público y además a este hombre que enuncia el piropo no le importa que la mujer no le haya pedido en ningún momento su opinión, es más, debería sentirse halagada de ser examinada en público. Por su parte, la misma Ana Lydia Vega también tiene clara su postura en lo que a los piropos se refiere:

En un cuento como “Letra para salsa”, por ejemplo, tomo los piropos, que son un género popular muy creativo, una especie de poesía de la calle, pero masculino. Entonces al tomar ese género y usarlo para un cuento, estoy afirmando ese género, pero al mismo tiempo estoy criticando la manera en que se usa: para subordinar, perseguir y hostigar a la mujer”. (Matibag, 1993:82).

Es evidente que Vega no sólo se queda en censurar el piropo desde una perspectiva meramente feminista. Reconoce el valor de éste como creación popular, incluso como manifestación oral literaria y a la vez, se vale del piropo para llamar la atención con respecto a la manera como es empleado en las relaciones de género, en las que la mujer, por alguna convención de tipo histórico, debe recibir con agrado los “elogios” a través de los piropos. En esto coincide Gaytan Sánchez con Vega, aunque de una manera más radical, ya no concediéndole un valor cultural o creativo a los piropos, sino desde la perspectiva social y emocional en lo que se refiere al efecto que éstos causan en sus “víctimas” receptoras.

Esto se ajusta perfectamente a la situación que ocurre en el cuento: una mujer que durante “dos días bíblicos” de asedio se ve forzada a escuchar cosas como: “[...] qué buena estás, mamichulín, qué bien te ves, qué ricos te quedan esos pantaloncitos, qué chula está esa hembrota, men, qué canto e silán, tanta carne y yo comiendo hueso [...]” (Vega, 2002:83). Situación que al tercer día decide dar por terminada con una reacción que tanto para el lector desprevenido, como para el Tipo, resulta sorprendente: ella, sorteando la tradición histórica, rompiendo con los esquemas machistas de la sociedad que para aquella época, la de la historia narrada, apenas si se estaban intentando comenzar a romper, realizando una transgresión, una inversión de los roles socialmente asignados, toma la iniciativa:

Al tercer día, frente por frente a Almacenes Pitusa y al toque de sofrito de mediodía, la víctima coge impulso, gira espectacular sobre sus precarios tacones y: encestaaaaaaa: — ¿Vamos? (Vega, 2002, p. 84).

Es una jugada maestra, pero no es más que la puerta de acceso a la real venganza femenina: la humillación del macho. Y lo es, en tanto que a continuación, y como consecuencia de algo tan inesperado, el tipo, antes valiente y macho, queda al descubierto, débil e indefenso y lo primero que se le ocurre es “la traición de la gramática” al responder con un humilde y obediente “mande”, lo cual constituirá su caída del trono, porque después de esto se revelará ante nosotros, lectores, la situación del Tipo

El Tipo se pone a desear violentamente un apartamento de soltero con vista al mar, especie de discoteca-matadero donde procesar ese material prime que le llueve a uno como cupón gratuito de la vida. Pero el desempleo no ceba sueños y el Tipo se flagela por dentro [...] (Vega, 2002:84).

Así que un desempleado, sin dinero, ni una habitación propia, sólo le queda soñar, anhelar lo que no tiene y poner en evidencia la clase de hombre burdo y ordinario que es, con la sugerencia que le hace a su acompañante: “Coge pa’ Piñones³”. Lo

³ El bosque de Piñones es una reserva ecológica que se encuentra ubicada a pocos minutos de San Juan, de allí que el comentario hecho por el Tipo no haga más que dar cuenta de su condición

único que se le ocurre es llevarla allí, su única manera de hacer frente a esta situación que lo toma inesperadamente es llevarla a un bosque, pero ella, fortalecida ahora en su nuevo rol, y con otras intenciones, nuevamente se yergue sobre el macho débil y se dirige a un motel; el tipo, cómodamente resignado ya a su nueva situación, se deja llevar, deja que ella pague -él igual no tiene dinero-, y hasta se atreve a hacer algún comentario de carácter gracioso: “La calle ta’ dura, ¿ah?” (Vega, 2002:85).

En toda esta situación, resulta interesante destacar que entre el Tipo y la Tipa no se ha dado diálogo alguno, ella sólo guía, él obedece, pero no hablan entre sí, sólo lo harán una vez que estén dentro de la habitación, como si los espacios abiertos o exteriores en clara oposición a los cerrados o interiores, determinaran la clase de relación que se establece ahora entre ambos. El comportamiento de la Tipa refleja que a ésta no le interesara interactuar más allá de lo necesario con él, más allá de sus secretos propósitos, y mientras él aún parece no haberse repuesto a la sorpresa, no se da cuenta del rol que está jugando ahora; tanto así, que por poco no es capaz de abrir la puerta del Torino, evento en el que la ironía del narrador o narradora se apunta otro tanto: “El Tipo trata de abrir la puerta del carro sin levantar el seguro, hercúlea empresa. Por fin aterriza en nombre del Homo sapiens” (Vega, 2002:84). Retomando los hechos de la habitación, El Tipo intenta retomar el control y volver a su posición, pero ya no es posible, se queda nuevamente en las ensoñaciones imaginando cómo va a contar su hazaña a sus “compinches”, a quienes sólo espera decirles aquello con lo cual él quedará como el héroe, como el macho que ha cumplido con su deber. Recurriendo a una prolepsis o anticipación de los hechos, el narrador nos lleva a la situación futura esperada por El Tipo:

El Tipo parquea el cráneo en la Plaza de la Convalecencia, bien nombrada por las huestes de enfermitos que allí hallan su cura cotidiana, oh, Plaza de la Convalecencia donde el

socioeconómica en tanto que no tiene siquiera a donde llevar a la Tipa, ni como pagar un lugar “decente”.

espacio de los panas se hace rito tribal. Ahora le toca a él y lo que va a esepitar no es campaña electoral. Se cuadra frente al grupo, pasea, va y viene, sube y baja en su montura épica: La Tipa estaba más dura que el corazón de un mañoso, mano. Yo no hice más que mirarla y se me volvió merengue allí mismo. Me la llevé pa' un motel, men, ahora le tumban a uno siete cocos por un polvillo (Vega, 2002:85).

De paso, el narrador aprovecha para dar información contextual acerca del lugar en donde el “héroe” acostumbra pasar sus días de desempleo y asedio a las mujeres: La Plaza de la Convalecencia, un histórico lugar en donde “a comienzos del siglo XVIII, se construyó como parte de las obras públicas del nuevo poblado, una iglesia, una casa parroquial y una cárcel. En 1823, el recinto urbano de Río Piedras se limitaba a estos tres edificios” (F. Saez, 1988:122). En tiempos más modernos, esta histórica plaza ha pasado desde ser albergue de vagos irredentos y delincuentes, hasta ser un importante espacio para conciertos y eventos públicos y un punto de referencia para turistas y locales.

Los eventos que tienen lugar a continuación no son más que un énfasis en la humillación del Tipo. Su disminución de categoría al verse, de repente, expulsado de la seguridad de su universo masculino y encontrarse en tierra desconocida, tendrá como estocada final la búsqueda infructuosa de una erección que le permita recuperar su valor perdido, y “En el baño saturado de King Pine, el macho cabrío se faja con la naturaleza. Quiere entrar en todo su esplendor bélico [...]” (Vega, 2002:86), pero no puede, “No hay brujo que levante ese muerto” (Vega, 2002:86) nos dirá el narrador. De nada valen las muchas imágenes que trae a su memoria; es entonces una nueva pérdida para el hombre, un nuevo golpe asestado a su masculinidad, a su condición de macho.

Entre tanto, la Tipa, a pesar de su nuevo rol de poder, se preocupa y cuestiona acerca del sujeto que se ha traído para cumplir con su oculto deseo: la pérdida de la virginidad que le resulta una pesada carga luego del desengaño que le ha causado Héctor, para quien, ahora lo sabemos, trabajaba como auxiliar dental; es por medio de una analepsis o retroceso en los eventos de la historia que no son

narrados desde el comienzo, como nos enteramos de la razón que lleva a una mujer a “agarrar” al primer hombre que se le aparece en la calle. “El himen pesa como un crimen” (Vega, 2002:86) nos dirá el narrador, así que la Tipa, se decide por lo primero que encuentra, “años luz de sus más platinados sueños” (Vega, 2002:86), pero que para los fines que busca debería bastar, puesto que es evidente que no busca más con él, sólo que cumpla la misión para la que ha sido escogido en la calle, como quien compra un objeto cualquiera de entre muchos en un almacén. Sin embargo, parece que las cosas no van a salir como la “heroína” quiere que salgan. El Tipo, como último recurso para terminar de acabar con lo que le queda de su masculinidad, recurre a una excusa “Estoy malo del estómago” (Vega, 2002:87) le dirá a la Tipa.

A continuación tienen lugar en el cuento lo que el narrador denomina “soneos”, en este caso son tres, tres momentos o secuencias de una situación en la que se resolverá el conflicto del cuento; cada soneo presenta, con un lenguaje propio, las posiciones del hombre y de la mujer frente al sexo pasajero y afanoso con un desconocido; en estos soneos, finalmente se escucha hablar a La Tipa y puede verse cómo piensa y quién es realmente, más allá del resentimiento por su pasada frustración amorosa. Todo esto ocurre en el interior de la habitación de un motel, durante los soneos I y II. En el tercero, ella nuevamente calla, pero sin dejar su nuevo rol dominante; en este último soneo, cada quien, El Tipo y La Tipa, retoman sus caminos como si nada hubiera pasado, borrando los hechos recién ocurridos. El Torino se detiene en la De Diego “para soltar su carga” (Vega, 2002:88), eso es el Tipo para ella, y por eso simplemente la suelta, para no tener que llevarla más consigo pues una vez logrado lo propuesto, ya no le es útil. Por su parte, él simplemente “se reintegra a su rastreo cachondo [...] reincide vilmente” (Vega, 2002:88), como si nada hubiera pasado.

En este relato, además del sugerente título que nos presenta, nos encontramos con un epígrafe tomado del estribillo de la canción de salsa “Pedro Navaja” del

intérprete y compositor panameño Rubén Blades: “La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida [...]”. Con lo cual enfatiza no sólo en el posible sentido del cuento mismo, sino que de alguna manera se anuncia que la estructura propuesta desde el título se va a llevar a cabo. Es importante tener en cuenta que ese estribillo utilizado aquí como epígrafe, constituye parte del soneo de la canción a la que pertenece.

Si se considera que la arquitectura de la salsa clásica está constituida por *Paseo, tema, soneo, mambo y cierre*⁴, vemos cómo en *Letra para salsa y tres soneos por encargo* esto podría aplicarse, si bien no de una manera exacta, sí por lo menos en sus partes principales. Así pues tenemos que la primera parte del cuento podría equipararse con *el paseo y el tema*, ya que es justamente eso lo que ocurre: *el paseo* es la introducción del relato, en la que como lectores nos preparamos para asistir a los acontecimientos; esto corresponde a la situación inicial en la que en medio de una “fiesta patronal de nalgas” (Vega, 2002, p. 83) surcando las aceras riopedrenses, el Tipo, se dedica a asediar a las mujeres que por allí pasan. Por supuesto, *el tema* sería el resto de la historia justo hasta antes de que comiencen *los soneos*, que es todo aquello que da cuenta de los momentos vergonzosos por los que pasa el Tipo en esa inversión de roles.

La salsa como género musical tiene sus raíces en el variopinto territorio del Caribe y de la lejana África. Sus letras remiten a un discurso de poder en una sociedad

⁴ La salsa se divide en las siguientes partes en su estructura: Paseo: Introducción instrumental, corta, exclusiva de cada canción. Tiene como finalidad advertir a las parejas que se va iniciar la ejecución de la pieza musical. Tema: Es una canción simple en la que por lo general no se incluyen muchas estrofas. Los temas pueden expresar tanto mensajes de conciencia social o de amor, como cualquier tipo de incoherencia. Soneo: Es la combinación de coro y pregón muy pegajoso que enfatiza la idea central del número. Es la parte principal de la salsa clásica. El soneo es uno de los segmentos más valorados por un gran número de salseros y es el lugar donde se gestan las leyendas del canto. Mambo: Son las Intervenciones melódicas y escritas o improvisadas ejecutadas tanto por los vientos como la percusión. En esta parte es donde los músicos instrumentistas ponen de manifiesto sus habilidades. Cierre: Bastante parecido a un paseo pero exento del deber de dar fin a la pieza (L. Tablante, 2001:162).

patriarcal y abordan principalmente temas como el de la mujer: su astucia, su traición, la virginidad antes del matrimonio, los amores tortuosos, todos presentados desde la perspectiva masculina. Además, resulta llamativo el hecho de que aparezca y tenga su mayor apogeo en los Estados Unidos, en Nueva York en los años sesenta; surge allí como una voz que clama por una identidad en la tierra extraña en la que se convierte este país cuando ocurre la diáspora puertorriqueña.

Desde los años 70, aparece la faz de una música constituida por diálogos culturales globales, que requieren de la combinación y re-creación de sus propias interpretaciones y contenidos. Desde los experimentos previos de internacionalización de la música del Caribe hispanoamericano, esta música representa un estereotipo de ser latino, imagen que se fortalece con la receptividad que por entonces alcanzan intérpretes y músicas. El empleo posterior de esta experiencia hará parte de los mecanismos de identificación cultural de América Latina. Proceso que en muchos espacios urbanos del Caribe, alcanza una temprana aceptación, en la medida en que modelos identificadores de una latinidad que privilegia su ancestro africano, impregnan escenarios de socialización que dirigen velozmente al reconocimiento de la identidad o del sentimiento latino.

Por lo tanto, no es gratuito que este relato pretenda mostrar una estructura similar a la de la salsa clásica y que se enfoque en los *soneos* que resultan ser la parte principal de estas composiciones musicales, pues de igual manera, en dicho cuento, también constituyen categorías significativas que terminan por dar sentido al texto. Es aquí en donde el sonero deja ver su arte, toda su habilidad, y eso es lo que ocurre en este cuento, pues cada *soneo*, pone de manifiesto ese algo inesperado, sorpresivo, en concordancia también semántica con el epígrafe; cada *soneo* presenta un segmento valioso de la escena final en donde lo que tiene que ocurrir entre el Tipo y la Tipa ocurre, donde el final se da como un ciclo perfecto,

es decir, en este caso, justo en el lugar en donde comenzó y cada continúa posteriormente con su camino.

Los géneros de música popular tienden a validar las formas de vida de la ciudad y en este sentido la salsa no es ajena a dicha validación “[...] ‘salsa’ es una fórmula comercial que reproduce una manera de vivir sustentada en un conflicto lleno de razones sociales, culturales y económicas” (Tablante, 2001:20). Dado su origen “mestizo”⁵, en la salsa se combinan valores tanto hispanos como angloamericanos, lo que puede evidenciarse en los temas de sus canciones. “Héroes” o “antihéroes” que saben cómo enfrentar las duras calles del barrio, y que se ganan el respeto de los demás mediante mecanismos no muy ortodoxos, que les permiten acceder al dinero, a las mujeres y poder escapar de la ley. En *El libro de la salsa*, César Miguel Rondón (1979:253) señala que “el guapo” representa una pieza fundamental del son cubano, ritmo base de la salsa neoyorquina. Además, el barrio representa un espacio de carencia y de inseguridad que se manifestarán también en los contenidos de la salsa. Esta será entonces “[...] un producto estético que representa una realidad socioeconómica compleja sobre todo desde el punto de vista de un hombre [...]” (Tablante, 2001:70).

En cuanto al aspecto estructural, Cervantes Márquez (2004:7) nos indica que la canción “modelo” de salsa se divide en seis partes: tema inicial, son, mambo, montuno, moña y tema final⁶. El son montuno, representa un elemento fundamental en la estética de la salsa; es una parte del son en la que el coro y las

⁵ La salsa surge como producto del encuentro o choque que se dio entre hispanos, principalmente puertorriqueños y cubanos y norteamericanos (neoyorquinos) a comienzos del siglo XX (entre los años 40’ y 50’). Además, se trata de un recurso de carácter simbólico que apunta a una combinación de ritmos que, al mismo tiempo, indican el modo de vida de un espacio particular.

⁶ La salsa propone un tema que lleva hacia los versos del *son*; el texto de este *son* conduce al *mambo*, interludio musical que desemboca en el *montuno*, alternancia entre el *coro* y las “inspiraciones” -improvisaciones- del cantante (sonero); el montuno se conecta con la *moña* (enredo), punto de tensión de la pieza, ruptura con respecto al tema inicial y espacio de conflicto que puede dar pie a las improvisaciones de un ejecutante solista así como a la última intervención del cantante antes de retomar el tema que cerrará la pieza.

inspiraciones o improvisaciones del sonero se alternan. El sonero será el responsable entonces de “inspirar”, o improvisar de manera sugestiva en el montuno, de dar vida a la tradición del son cubano; el título de sonero se le atribuye a los grandes cantantes de salsa de Nueva York de los años 70. De acuerdo con Alejo Carpentier (1991:243) el soneo es un “tipo de estribillo, de una sola frase, con su repetición final, *ad libitum* hasta la saciedad de los bailarores”.

Como ya se mencionó, podría decirse que *Letra para salsa y tres soneos por encargo* imita esa estructura de la salsa clásica, en tanto que los subtítulos -soneos- de este relato y su parte introductoria, no presentan tal disposición por un mero capricho, sino que concuerdan con los elementos ya mencionados; pero aún hay otro aspecto de gran significación en este intento de hacer una comparación entre la salsa clásica y el cuento de Ana Lydia Vega: se trata del contenido, de los temas que abordan las letras de la salsa, pues es tal vez éste el elemento en donde las similitudes son más evidentes y el que pone en evidencia la intencionalidad de su autora.

Las letras de la salsa clásica evocan la vida y el lenguaje del barrio, aluden a las manifestaciones afectivas de este contexto. Adquieren un cariz dramático que se respalda en una perspectiva sexista y fatalista de ese sujeto de barrio con lo que se da forma a la brusquedad que se distancia de la sensibilidad norteamericana.

La salsa “brava” o clásica se caracteriza por el machismo en su más arraigada forma, circunscribiéndose sólo a la versión del amor sexual que da el hombre, que no expresa nada diferente al desprecio, la posesión y los celos. Alude constantemente a la miseria humana, al sino trágico del hombre que se lamenta y en su lamento implora por la esperanza de un milagro que lo redima. Esta es la temática convencional de la salsa “brava”, el machismo, los celos, la mujer traicionera, el hombre víctima y a la vez victorioso, que tiene siempre la última palabra.

En oposición a esta salsa “brava” aparece la del sonero “consciente”. De acuerdo con Tablante (2001:215) “el sonero ‘consciente’ se siente sin embargo dispuesto a desafiar el mundo masculino de la salsa denunciando los *excesos de estilo* del cantante de salsa tradicional”. En este campo surge Rubén Blades, quien marcará la diferencia y se constituirá como el intérprete y autor más importante de este tipo de salsa, mostrando en sus composiciones como el “macho” pone al descubierto sus carencias de afecto, el más confiado conquistador se esconde de una pena de amor y el tipo “duro” de la calle termina asesinado por una mujer, “[...] Daría la impresión de que para el sonero ‘consciente’ el hombre de barrio debe aceptar su fracaso social y sexual”. En el caso particular del tema de salsa “Pedro Navaja”, la mujer adquiere comportamientos agresivos y autosuficientes, con lo que la canción constituye un cambio radical en la imagen femenina que traía hasta entonces la salsa “brava” y la pone en franca oposición con la actitud masculina. En “Pedro Navaja” asistimos a una renovación en el abordaje de los roles sexuales de este género musical. Aquí es la mujer quien dice la palabra final y que en cuanto a estructura, será la frase del montuno de esta canción “La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida, ay Dios”⁷. De este modo es como si la salsa “consciente” también se involucrara en aspectos históricos de Latinoamérica, en tanto que no se queda sólo en dar cuenta de un modo de vida, sino que procura poner de manifiesto los hechos que han determinado el constructo de la identidad de América Latina, proyectando un cierto valor de modernidad.

De forma semejante en *Letra para salsa y tres soneos por encargo*, Vega nos presenta otra perspectiva de las relaciones de género, da la victoria a la mujer en una inversión de roles que es evidente en el relato, asume la devolución de esa contracultura subyacente en el discurso, con lo cual logra una gradual recuperación que le ofrezca a esa contracultura una perspectiva contraria. En este relato, de la misma manera que en la canción “Pedro Navaja”, la mujer sale

⁷ Montuno o estribillo de la canción “Pedro Navaja” escrita e interpretada por Rubén Blades.

ganando⁸. Es ella quien tiene la última palabra, decide y pone las condiciones; el hombre no es más la figura dominante y está a merced de la mujer, pese a que él mismo parece no darse cuenta de lo que le ha ocurrido, o quizá pretende no querer saberlo. En “Pedro Navaja” la mujer es tajante en lo que le dice a Pedro “yo que pensaba, hoy no es mi día, estoy sala’a, pero Pedro Navaja tú estás peor, tú estás en na’a”⁹; por su parte en *Letra para salsa y tres soneos por encargo*, La Tipa

Le lanza la ropa al Tipo, aún atrincherado en el baño. Se largan del motel sin cruzar palabra. Cuando el Torino rojo metálico del '69 se detiene en la De Diego para soltar su carga, sigue prendida la fiesta patronal con su machina de cabalgables nalgas (Vega, 2002:88).

En ambos casos el hombre queda reducido, disminuido en su antaño rol de poder, desvirtuado, relegado a no ser nada, o ser una carga de la que hay que deshacerse pronto, lo cual resulta degradante en el barrio, en la calle, en donde debe mantener su imagen poderosa para poder sobrevivir.

R. Barthes (2002:116), afirma que el relato es una clase de texto en el que se cuenta o se narra algo. Siguiendo esta afirmación, es notorio que la canción de Rubén Blades, “Pedro Navaja”, tenga unos elementos idénticos a los que presenta un texto literario en tanto pueden apreciarse funciones, indicios y acciones. Centrándonos por ejemplo en las funciones, Barthes indica que pueden ser de carácter cardinal, es decir momentos de tensión, y para que éstos tengan lugar es necesario que la acción abra o cierre una alternativa consecuente que dé continuidad al relato, que dé paso o finalice un dilema. Es este el caso de “Pedro Navaja”, el relato de la canción nos sitúa en un tiempo y espacio determinados en los que Pedro y una prostituta interactúan, a la vez que un narrador (el sonero en

⁸ Paradójicamente en ambos, relato y canción, es también la mujer quien pierde: en el cuento por tener que “llevarse” lo primero que encontró en un arrebato de despecho, en la canción porque la prostituta muere.

⁹ Parte del final de la canción “Pedro Navaja”.

términos de salsa) relata dichas acciones, las cuales van desde el inicio de la canción:

Por la esquina del viejo barrio lo vi pasar
con el tumbao' que tienen los guapos al caminar"¹⁰

Nos lleva a conocer el desarrollo de los hechos, saber quién es y cómo es Pedro mediante el uso de la prosopografía:

Usa un sombrero de ala ancha de medio lao'
y zapatillas por si hay problemas salir volao',
lentes oscuros pa' que no sepan que está mirando
y un diente de oro que cuando rie se ve brillando

Hasta el nudo, es decir, el momento de tensión de la historia que nos narra la canción:

Mientras camina pasa la vista de esquina a esquina,
no se ve un alma está desierta toa' la avenida,
cuando de pronto esa mujer sale del zaguán,
y Pedro Navaja aprieta un puño dentro 'el gabán.

Mira pa' un lado mira pal' otro y no ve a nadie,
y a la carrera pero sin ruido cruza la calle,
y mientras tanto en la otra acera va esa mujer,
refunfuñando pues no hizo pesos con qué comer.

Para llevarnos al cierre o desenlace trágico de la narración:

Mientras camina del viejo abrigo saca un revolver, esa mujer,
iba a guardarlo en su cartera pa' que no estorbe,
un treinta y ocho "Smith & Wesson" del especial
que carga encima pa' que la libre de todo mal.

Y Pedro Navaja puñal en mano le fue pa' encima,
el diente de oro iba alumbrando toa' la avenida, ¡Guizo fácil!,
mientras reía el puñal le hundía sin compasión,
cuando de pronto sonó un disparo como un cañón,
y Pedro Navaja cayó en la acera mientras veía, a esa mujer,
que revolver en mano y de muerte herida a él le decía:
"Yo que pensaba 'hoy no es mi día estoy salá',
pero Pedro Navaja tú estás peor, no estás en na' "

¹⁰ Primeros dos versos de la canción "Pedro Navaja".

Se trata de una historia completa, en términos estructuralistas, pues como afirma Lotman (1964:109) cada vez que nos encontramos ante un hecho de la lengua (que bien puede analizarse estructuralmente) es inevitable tener que referirnos también al plano de la significación, que en la obra literaria corresponde al contenido estructurado a modo de construcción. Por lo tanto, "Pedro Navaja" no escapa a esta estructura, permitiendo ser analizado en términos de narrativa estructuralista.

Por su parte, y en el caso de esta canción, el carácter complementario de las catálisis (consideradas rellenos o signos secundarios que se acumulan en torno de un núcleo o de otro, sin variar su condición alternativa, dan riqueza al relato, lo hacen más agudo e ingenioso, creando estados de atención en el oyente) puede notarse en los aspectos que refieren la apariencia de Pedro Navaja: "el diente de oro iba alumbrando to'a la avenida, las manos siempre en los bolsillos de su gabán, usa un sombrero de ala ancha de medio la'o, y zapatillas por si hay problemas salir vola'o, un revólver 'Smith & Wesson' del especial", son ejemplo de elemento catalíticos en la canción.

De esta manera vemos la relación bidireccional que existe entre el cuento de Vega y la canción de Blades en tanto estructura de la salsa y estructura del cuento, pues reúnen elementos de ambos géneros, enriqueciendo así no sólo el valor semántico de cuento y canción, sino presentando una propuesta ingeniosa y creativa de cada uno en su momento.

Para concluir, es importante anotar que la salsa como género musical, al igual que la situación que se desarrolla en este cuento, surge en un particular momento en el que las dinámicas de comportamiento social y cultural están cambiando; aparece en medio de la reconstrucción de las ideas y los valores de la modernidad. Se estructura, de manera libre y espontánea, como una combinación

de géneros y ritmos diversos, como revaloración de América Latina. De igual manera ocurre en *Letra para salsa y tres soneos por encargo*, ya que al introducirnos más allá de las relaciones de género, trasciende lo obvio y propone una reestructuración, una inversión de los roles, en un momento que resulta crítico, lleno cambios para América Latina.

Ana Lydia Vega ofrece en este relato nuevos valores para el amor, el sexo, la mujer, el hombre, la pareja, valores y formas de apropiarse del mundo que van más allá de las significaciones que histórica y convencionalmente han tenido. Pone de relieve que los temas que representan estos signos hacen parte de un nuevo sistema en el que las concepciones feministas de las relaciones entre hombres y mujeres requieren ser revaluadas desde los nuevos códigos que subyacen a los cambios de las sociedades.

En el presente artículo se buscó, además, encontrar la presencia de un tema y un género musical específicos en un relato literario particular; estas dos formas artísticas hacen parte del acervo de la humanidad, de sus maneras de expresarse, se buscan mutuamente, se complementan y se ayudan. Por ello no resulta descabellado suponer que esta relación entre el cuento *Letra para salsa y tres soneos por encargo* y la canción de salsa *Pedro Navaja* no es gratuita ni producto de azar. Todo lo contrario, se trata de un ejercicio absolutamente intencional que realiza Ana Lydia Vega, y con el cual pone de manifiesto su estética narrativa y sus posturas frente a la construcción de la identidad latinoamericana y las relaciones de género. Para Vega, el arte implica una ruptura necesaria, sin que ello signifique el abandono de las metáforas totalizantes o que deje de reconocerse que la batalla de la lengua ya está superada, es decir, es posible jugar, alterar, desmitificar, combinar el español con el inglés, el código culto con el popular, superando las restricciones impuestas por el pasado. En su ensayo *Sálvese quien pueda: la censura tiene auto* (Vega, 1988:84), afirma que

“[a la mujer escritora puertorriqueña] además de Salvar Patria, Afirmar la Cultura en Crisis y Acelerar el Advenimiento de la Gran Aurora Popular con la mayor originalidad y dentro de la mayor ortodoxia posible, se le pide también que a cada tecleto de máquina denuncie la Vil Opresión Machista, variante algo *risqué* de la querida lucha de clases. ¡No, si hasta en literatura nos persigue la doble tarea!”.

Así pues nos define sus posturas en tanto que escritora e intelectual que asume la responsabilidad de pensarse en un contexto que exige la reflexión constante del ejercicio de escribir y del ser en Latinoamérica.

En cuanto a la relación particular entre música y literatura conviene aquí retomar a Pablo Montoya (1990), quien establece esta relación como “dos prácticas artísticas mayores” de la tradición cultural y dice que por lo tanto, serán abundantes las semejanzas y puntos de encuentro entre ambas, pues son muchas las maneras en las que puede hallarse la presencia de la música en la literatura. La música es una manifestación cultural y es por ello que resulta buena idea acompañar el texto con fragmentos musicales, ya sea como una simple ambientación, o como resultado directo del movimiento artístico al que pertenecen. En el caso de *Letra para salsa y tres soneos por encargo* y de *Pedro Navaja* existe una especie de complementariedad o de influencia de la canción hacia el cuento, en tanto que este último es quien retoma de la primera elementos de carácter estructural y semántico que articulan el sentido de ambos. Es así como puede observarse que tanto el cuento como la canción que aquí nos convocan, se nutren de las manifestaciones culturales y sociales de su entorno para dar vida a los personajes y acciones que narran. La salsa en el cuento de Vega, quizá no aparezca de forma directa en el relato, pero sí es explícita tanto en el título, que ya anuncia una estructura narrativa, como en el epígrafe que va de la mano con desarrollo y desenlace semántico de éste. Se convierte en una clave o señal que le ayuda al lector a desentrañar posibles sentidos ocultos o diferentes del cuento. Las letras de la salsa aluden a un persistente enaltecimiento de la vida cotidiana de las gentes y de los pueblos, trascienden lo sencillo y reflexionan sobre sentimientos de dolor. Es por ello que no aparece forzada la relación entre estos

dos textos, y la razón por la cual se insiste en este artículo en el hecho de que no es casual ni ingenua la alusión hecha por Vega en su relato hacia la canción de Rubén Blades. El trasfondo de las letras de las canciones de la Salsa aparece pleno en la autodeterminación de los pueblos y de ese clamor a la conciencia de ser puertorriqueño, boricua, cubano o latinoamericano, entre otras inquietudes de los músicos e intérpretes. No se trata de una música panfletaria, sino de una música cargada de propósitos en el amor por la tierra, por las gentes y por sus momentos de vida en el barrio. Momentos como los que nos narra Ana Lydia Vega en consonancia directa con la canción de Rubén Blades.

Bibliografía

Barthes, Roland (2002) *Análisis estructural del relato*. México D.F.: Ediciones Coyoacán.

Bram, Jason, Martínez, Francisco E. y Steindel, Charles (2008) "Tendencias y cambios en la economía de Puerto Rico". En: *Current issues in economics and finances*. Federal Reserve Bank Of New York. Volumen 14, Número 2 (Marzo 2008), Nueva York, pp. 1-8.

Carpentier, Alejo (1991) *La música en Cuba*. En: *Obras completas: Volumen XII*. México: Siglo XXI editores.

Cavallin, Adriano (2012) "El Ford Falcon y su significación en la sociedad argentina". En: *Huellas de la historia*. Año 3, Número 30 (Marzo), Buenos Aires, pp. 1-13.

Cervantes Márquez, A. (2004) "La identidad latina a través de las canciones de salsa" En: Cervantes Márquez, A. *La salsa como fenómeno social de identidad cultural*. Tesis de licenciatura. Puebla, México: Universidad de las Américas.

Eco, Umberto (1996) *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Editorial Lumen.

Gaytan Sánchez, Patricia (2009), *Del piropo al desencanto. Un estudio sociológico*. México D.F.: UAM-Azcapotzalco.

Hernández Cruz, Juan (1994) *Corrientes migratorias en Puerto Rico*. San Juan: Universidad Interamericana de Puerto Rico.

Lind Porvaldsdóttir, Sýlvía. (2009) "Spanglish: un fenómeno pasajero o una nueva lengua". En:
http://skemman.is/is/stream/get/1946/4272/12407/1/ttir_fixed.pdf (Visitado el 10 de octubre de 2011).

Lotman, J.M. (1964). "Sobre la delimitación lingüística y literaria de la noción de estructura" En: *Estructuralismo y Literatura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Matibag, Eugenio D. (1993) "Ana Lydia Vega". En: *Hispanamérica*. Año 22, Número 64-65 (Abril-Agosto), Maryland, USA. pp. 77-88.

Menton, Seymour (1992) *El cuento Hispanoamericano: Antología crítico-histórica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Montoya, Pablo (1990) "Presentación al libro de Francoise Escal". En: Escal, Francoise. Contrapuntos, música y literatura. Paris: Médikiens Klincksieck.

Rondón, César Miguel (1979). El libro de la salsa: Crónica de la música del Caribe. Caracas, Venezuela: Editorial Nato.

Saez, Florencio Jr. (1988). Río Piedras: Estampas de mi pueblo. Río Piedras P.R.: Editorial Palma Real.

Soto Molina, Jairo Eduardo (2005) "La Historia de un hombre llamado Pedro Navaja o el Clímax de la Canción crónica". En: Colombia Revista De Literatura Rara Avis Universidad Pedagógica Nacional De Bogotá. Volúmen 14. Pp 1-12.

Tablante, Leopoldo (2001) De la salsa del barrio a la de la industria multinacional del disco. Tesis doctoral. Villateneuse, Francia: Universidad Paris 13.

Vadillo, Alicia E (2002) "Histeria, sexo y son: componentes caribeños para una salsa feminista". En: Revista Baquiana, Año IV N° 19/20 (Octubre), Miami, Ediciones Baquiana.

Vega, Ana Lydia (1979) "Letra para salsa y tres soneos por encargo". En: Vega, Ana Lydia - Lugo Filippi, Carmen. Vírgenes y mártires. San Juan P.R.: Editorial Cultural Inc.

Vega, Ana Lydia (1985) "De bípida desplumada a escritora puertorriqueña" En: Vega, Ana Lydia. Esperando a Loló y otros delirios generacionales. San Juan P.R.: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Vega, Ana Lydia (1988) "Sálvese quien pueda: la censura tiene auto" En: Vega, Ana Lydia. Esperando a Loló y otros delirios generacionales. San Juan P.R.: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Vega Carney, Carmen (1991) El amor como discurso político en Ana Lydia Vega y Rosario Ferré. En: Letras Femeninas, Vol. 17, No. 1-2 (Primavera-Otoño), pp. 77-87.