

## **UN CARIBE LIGHT: SALSA DILUIDA EN EL NUEVO CUENTO VENEZOLANO**

Ángel Gustavo Infante  
Universidad Central de Venezuela  
infantea@ucv.ve

### **RESUMEN**

La música conocida como "salsa brava" de los años setenta reforzó el discurso periférico con ciertos códigos que, si bien hoy suenan a recuerdos en el repertorio caribeño, en su momento facilitaron la apertura hacia la apropiación de lo popular urbano y su incorporación al texto literario. Nuestra narrativa breve dio cuenta de ello en la década de los años ochenta y continuó expresándolo en los noventa, pese a la transformación semántica y rítmica de un género musical caracterizado por su fuerza y agresividad. En la esquina de entre siglos -esta zona postmoderna, globalizada, que aún habitamos- se puede observar esa salsa diluida en los órdenes del discurso narrativo, como se demostrará en la comunicación, en la cual abordo las marcas respectivas en el nuevo cuento venezolano.

**PALABRAS CLAVE:** Caribe, salsa, música latina, narrativa venezolana.

### **ABSTRACT**

In the 70th, the music known as "wild salsa" (salsa brava) supported the peripheral speech with certain codes that, even though resemble those from an old Caribbean repertory, in today's times have smoothed the literary use of some popular and urban elements. Venezuelan short story tradition has also showed it during the 80th and has continued to express it throughout the 90th decades, even after this musical genre, characterized by its strength and aggressiveness, is still suffering more rhythmic and semantic transformations. During "fin de siècle", where we are still living along side post-modernism and globalization, it is possible to see salsa brava diluted in many narratives and speeches, as I will demonstrate based on the respective marks of it in the new Venezuelan short story.

**KEY WORDS:** Caribbean, salsa, Latin music, Venezuelan narrative.

## SALSA SECRETA

En La Rinconada, un barrio del sur caraqueño, un cartel ofrece la posibilidad de pernoctar en la Gran Manzana sin salir del Poliedro. *Noches de Nueva York* es el espectáculo que eventualmente -previo estudio de mercado- se abre como un túnel del tiempo para recibir al bailaror que se dispone a gozar de la salsa añeja, de aquellas letras cuyo extrañamiento se demuestra en la hoya al pie de la tarima, bajo el brillo de la orquesta y, entre otras, de la voz inconfundible de Yolandita Rivera, ese emblema de La Sonora Ponceña.

En este *remake* de los años setenta queda clara la extinción de ese género bravo, gordo o “cocolo”, como dicen en Borinquen, que sólo nos dejó un Caribe *light* en los bocetos de arquitectos paisajistas: toda una escenografía de *resort* con playas delgadas, exentas de palmeras salvajes, donde las únicas guacamayas posibles se estampan en la camisa de un hombre orquesta resumido en el teclado.

Aquella salsa, no obstante, se ha venido diluyendo en el discurso literario de la región y, en el caso de la “fundamental periferia” que, según la autoridad de Ángel Quintero Rivera (1999: 15) conforma Venezuela junto a otros países que bordean el centro emisor constituido por Cuba, Puerto Rico y República Dominicana, ha encontrado en la narrativa breve uno de sus medios estéticos de difusión durante los últimos veinte años.

De allí mi interés por observar la representación que combina ritmo y tema para consolidar el ambiente en función de la verosimilitud del texto y de sus derivados contextuales en nuestra más reciente cuentística. Con tal fin me remito a los antecedentes ubicados en la década finisecular y paso de inmediato a las tres historias relacionadas con la música del Caribe hispano, publicadas en Caracas a finales del año 2006 en la antología *Las voces secretas. El nuevo cuento venezolano*.

### CUÁNDO LLEGARÁ LA JUSTICIA

¿A qué “suena” una sociedad? ¿Cómo se oye? ¿Es dodecafonía, es un vals, es un rock ácido, es un rap o es el ritmo sinuoso, inacabable, cascabelero de los soneros y rumberos?

*Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina.* Carlos Monsiváis

Al cierre de los años ochenta la incorporación de efectos rítmicos y semánticos propios de la salsa, esos préstamos que le dan cadencia a la prosa y apoyan los rasgos de un personaje o respaldan el sentido de la acción, son los aspectos emergentes de un discurso narrativo que también muestra su lado residual en los acordes de la ranchera y el bolero que intentan restaurar, en una cita con el recuerdo, las épocas doradas de los estudios Churubusco y del Trío Los Panchos.

Tales emblemas funcionan como dispositivos para disparar la memoria del lector y se convierten en sellos de garantía para un mercado editorial que no corre el riesgo de atender la novedad que pone en escena a los subalternos, llámense éstos malandros, indocumentados o desplazados, quienes gracias a sus mañas y destrezas comienzan a convivir con la tradición.

Es así como los ídolos se ficcionalizan y los desconocidos adquieren cierto aire real para combinar sus destinos finiseculares: el Pedro Infante de Liendo (1989), el Felipe Pirela de Oropeza (1990) y el Armando Manzanero de Romero (1991) comparten el imaginario nacional con un grupo de sujetos anónimos, en mayor o menor medida, desadaptados, que contra todo riesgo incluimos desde los bordes urbanos junto a Centeno y Duque, o desde la periferia rural con Socorro.

En 1991 la persistencia de la salsa brava me permitió citar un numerito del venezolano Federico Betancourt en uno de mis cuentos. Y dice así:

Las manadas se instalaban frente a tu casa: la galería de cicatrices flotaba en humo. Los vecinos nos mareábamos. Y Monosabio, uno de los mayores -eso ardía en menores equivocados-, subía con un radio gigante en el hombro y el ejército se vacilaba *Cocolía*.

Detrás de tu casa, por el barranco de la basura, la pandilla lanzó a un soldado como pasatiempo. Afortunadamente salió ileso, sólo raspaduras y el uniforme mugre. Y todos cantaban en la cumbre de la trona:

*Nunca supe cómo llegué a mi casa*

*porque salí como perico por la ventana.*

A los días la policía peinaba el cerro y los autores del rodaje jamás aparecían (Infante, 1991: 85).

La pieza se titula “Cocolía” y la comenzó a tocar *Federico y su combo latino* a finales de los años sesenta. De inmediato se impuso en el sector social que no se hallaba a gusto entre el “gallego” de la guaracha y la fortuna del incipiente rock.

Una visita a la marginalidad realiza Israel Centeno en *Calletania* (1992). Su narrador es uno de esos “extranjeros”, como define Duque (1996:13) al narratorio incapacitado para comprender los códigos propios de un ámbito localizado en las extremidades inferiores del cuerpo urbano, un testigo que se conforma con rociar la novela de ambientador con aroma tropical:

Las noches del barrio son amarillas. Las alumbran postes herrumbrados, altos, perdidos en la temperatura de la tarde, en la espesura de la medianoche, en la liviandad de la madrugada. Han quedado las voces gangosas de los borrachos rezagados en los ovillos de las esquinas...

Arriba, una radio suena y se escucha la voz distorsionada de Ismael Rivera:

*Vamos muchachos a la marina  
comer pan y sardina...*  
(Centeno, 1992:77).

El *spray* se agota en esta cita de cuando Rafael Cortijo sacó a Ismael Rivera de la calle Calma y deja el tufo “externo” olfateado por Quintero Rivera (1999: 14) en la categoría “tropical”.

Otros ritmos introduce Marco Tulio Socorro en el cuento “En Venezuela se baila el porro” (1993). De una manera muy singular, como dice la canción, se representa lo popular en fragmentos de cumbia y porro que, más allá de animar la fiesta del desplazado colombiano, establecen un vínculo intercultural fronterizo, sobre la base de la migración y la consecuente desterritorialización:

*En Venezuela se baila el porro/ de una manera muy singular. La perrera. Se da un paso para adelante/ se da un paso para atrás. La perrera. Primero fue un rumor perdido entre la música, y nadie le hizo caso, pero luego se vieron las luces azules relampagueantes y la música cesó para dar paso al grito: ¡LA PERRERA!*

Era la perrera. Por todas partes había policías, patrullas, perrerías. Yo no hallaba qué hacer. Los bojotes de gente caían y se volvían a levantar. Los policías repartían golpes con la parte plana de los machetes, pidiendo papeles. Muchos se perdían en la oscuridad del monte aplastado por las paredes caídas. De pronto me vi alzado en el aire y fui a parar al interior de un camión de la guardia nacional, donde me encontré con Antonio, Asmara y el Hombre más Sabio del Mundo, que resultó ser de Bucaramanga. Nadie había visto a Nubia. Había doce patrullas y camiones, todos cargándose de colombianos-sin-papeles (Socorro 1993: 25).

La letra remite al ritmo del conocidísimo porro y, a la vez, prepara el clímax accional. En esa zona limítrofe de dos países latinoamericanos tal efectividad narrativa justifica que “la tradición no acabe de ser desplazada” (García Canclini, 1990). Otros vendrán a explicar las migraciones urbanas, las crisis cíclicas de una modernidad incompleta, no menos deprimida que la tradición, como lo hace José Roberto Duque en *Salsa y control* (1996), en los días posteriores al “Caracazo” vivido el 27 de febrero de 1989:

Doble razón para estar feliz. “A veces hay justicia”, su ventana vuelve a ser espectador-mirador perfecto: por el callejón sube una turba multicolor cargada de aparatos de todos los tamaños, hasta las viejas del Plan Dos que dicen ser testigos o quién sabe qué verga de Jehová empujan unas bolsas enormes escaleras arriba, y al viejo pendejo del jardín y a la Mestiza les están llenando el rancho de comida y artefactos, “Qué-vaina-está-pasando”. Es entonces cuando recuerda y comienza a tararear la enorme creación de Palmieri y Quintana:

JUSTICIA TENDRÁN, JUSTICIA VERÁN  
*en el mundo los desafortunados.*  
*Con el canto del tambor*  
*del tambor*  
*la justicia yo reclamo* (p. 82).

El espacio melódico del relato finisecular se cierra con numeritos que graban nuestra identidad en los vidrios de la fiesta y el conflicto, para volver a abrirse, quizá con más recato y economía, sobre la zona movediza -posmoderna, globalizada- que aún pisamos.

## MOTIVOS DE LA NARCO RUMBA

De los veinte cuentos recogidos por Antonio López Ortega en la antología *Las voces secretas*, sólo tres restablecen el vínculo con la música. De éstos, dos específicamente se encargan de la salsa: “La colmena” de Carlos Sandoval y “Albóndiga en salsa” de Salvador Fleján; porque el primero por orden de aparición: “Las tres hermanas Lecuna”, firmado por Milagros Socorro, lo hace con la guaracha.

El bajo porcentaje -acaso un 10% de la muestra- es una señal más de este Caribe *light*, libre de grasa, que define su musculatura superando los excesos de la afición rocolera que sirvió para explicar o aliviar buena parte del pasado latinoamericano, como observa Monsiváis (2000:42):

Para resistir a la Historia y deslizarse entre los resquicios de la economía, también hace falta un espacio verbal y melódico y una certeza: la música es nuestro cómplice porque es parte radical de nuestra intimidad. Cualquiera que sea el modelo de comportamiento que se elija entre las mayorías, lleva adjuntos el ritmo, las melodías y la filosofía de la vida de las canciones.

### *Las tres hermanas Lecuna y la guaracha del azar*

Una vez más se demuestra la importancia no sólo del contexto de producción del texto, sino también del contexto de formación del autor real: al igual que su hermano Marco Tulio, Milagros se crió en la provincia, en el estado Zulia, una zona marcada por la atracción petrolera donde se expande el fenómeno intercultural expresado en las distintas tendencias musicales. En esa Venezuela no sólo se baila el porro. Al ritmo de los balancines que pican día y noche la superficie lacustre, la gente también se atreve con la guaracha, la cumbia, el vallenato, el mambo o la bachata, después de haber cumplido con las particularidades de la gaita zuliana que identifica a aquella región.

Las tres hermanas conforman el producto de una familia venida a menos. Son hijas del viejo Lecuna, un jugador compulsivo que, tras un golpe de dados, pierde la residencia familiar con sus muebles, enseres y demás pertenencias particulares. De la histórica mansión, ubicada en una zona muy exclusiva, pasan a un mínimo apartamento en el centro de la ciudad y, mientras las chicas asoman el núcleo accional del cuento, al esmerarse en recuperar algo de lo perdido, el

padre se consuela escuchando los mosaicos de Billo Frómata:

La señora Lecuna ni se molestó en indagar los métodos por los que sus hijas habían recuperado sus pertenencias. Bastante tenía ya con la obligación que le había caído de cambiar los discos en el picop y mantener siempre activa la provisión de éxitos de la Billo's Caracas Boys, única conexión que el señor Lecuna conservaba con la realidad. En la desbandada, el desconsolado perdedor se había limitado a recoger un viejo tocadiscos y a rellenar un baúl con su colección de discos; sorprendente opción, puesto que hacía más de diez años que no se ocupaba de desempolvarlos. En el apartamento del centro, sin embargo, el señor Lecuna no hacía otra cosa que sentarse ante el aparato y rogar, con mirada de perro apaleado, que su mujer le pusiera un disco (por alguna razón era incapaz de manejar un artefacto doméstico, por simple que fuera). Y ahí se estaba, en silencio, moviendo apenas los dedos de una mano en morosa percusión del ritmo. "Qué artista, qué artista", se limitaba a murmurar, a veces, cuando escuchaba la voz de Felipe Pirela, desbancado, como él, por la vida y los vicios (Socorro, 2006:36-37).

Al parecer es esa "filosofía de la vida de las canciones" lo que mantiene vivo al perdedor: "El señor Lecuna había sonreído un par de veces (una vez escuchando *Pájaro picón* y la otra, *Ay, qué negra tengo*); y la señora Lecuna juraba haberlo oído mascullar algo así como: "Ese maracucho es grande", cuando cantaba Cheo García" (p. 38).

Con la guaracha, Lecuna saca juventud de su pasado, se aferra a los minutos previos a la desgracia. De este modo el narrador reconstruye una sociedad conservadora y, como el personaje, se aferra a los minutos previos a la transfiguración musical y urbana.

### *La colmena: sobre una tumba una rumba*

Sandoval relata un ámbito a partir de un suceso mínimo: el hallazgo de un cadáver en la planta baja de un edificio residencial, un "superbloque" del borde caraqueño que funciona como una colmena con circuito cerrado de radio bamba. El hecho rompe la monotonía de un lunes y ocupa un poco más del horario laboral desconocido

por las voces que pueblan la narración. De inmediato la atmósfera periférica se carga de conjeturas acerca del difunto y sus últimas circunstancias, entretanto:

Para matar el sopor de esa hora lenta, los dos instalaron la rumba de los sábados en pleno lunes: un par de tambores, campana y clave, ocho gargantas desafinadas haciendo coro. Nosotros ayudamos a completar la dispareja mazamorra del compás que cada uno marcaba por su lado. Cantamos tres versiones de la misma pieza; en el inicio de la cuarta, apenas dos golpes de ritmo, se inspiró el llanto (Sandoval, 2006: 160).

No hay nada más que hacer, el relato -o, más bien, retrato- es un residuo del hecho contundente simbolizado por el cuerpo que devora el hielo y la cal que la conseja popular le arrima. Sólo resta esperar a las autoridades, lapso que aprovecha el narrador para demostrar su dominio descriptivo basado en el conocimiento real del barrio y de las artimañas académicas que le ayudan a montar el cuadro marginal sin necesidad de acudir a la transcripción oral.

Lo que cuenta es la atmósfera de la colmena donde todo es fiesta, como diría Shengor, hasta la muerte misma. El espacio verbal y melódico se combina de un apartamento a otro. De este emerge la voz de Oscar D´León, del otro la de Héctor Lavoe y, así, hasta que la justicia se lleva al muerto.

*Albóndiga en salsa: complaciendo peticiones del narcotráfico*

El cuento de Fleján recrea una parte importante de nuestra historia musical narrada por uno de sus protagonistas: César Monge, conocido popularmente como “Albóndiga”, arreglista y primer trombón de *La Dimensión Latina*; en consecuencia, voz autorizada por la realidad para establecer el pacto de ficción, hacia donde nos conduce el personaje poco después de una introducción que tiene la particularidad de referir la ruptura entre los miembros de la orquesta y su cantante original: Oscar D´León.

La gloria de la salsa brava se apuntaba una baja local que, prácticamente, acaba con la agrupación. El paso de Andy Montañés sólo atenuó la agonía. El final coincidió con el “pase a retiro” del género, observado entre 1981 y 1985 por Tablante (2005: 149),

cuando:

La salsa se puso a narrar otras historias: la paciencia del amante posesivo, los primeros amores deliberadamente desechables, la frustración de la mujer maltratada por el hombre machista, la revancha femenina, el seductor castigado o el absurdo de la condena de la homosexualidad frente al terror del sida. Estas otras historias empujaron al cantante a confrontar aspectos de la cultura del Caribe hispánico que ni la salsa “brava” ni la salsa “consciente” habían considerado. Aislada y poco prolífica durante los años ochenta, esta salsa de transición se torno hacia la familia del Caribe hispánico, develó una nueva versión de sus formas de intimidad y anunció la explosión de la futura tendencia “erótica”.

Es entonces cuando comienza la peregrinación del narrador, cuyo discurso fluctúa entre la realidad y la ficción: en Nueva York, gracias a Ralfi Mercado o Papo Lucca, conoce a Jairo, quien lo contrata para trabajar en Cali -justo como le ocurrió al propio César Monje cuando se radicó en Colombia para levantar al *Grupo Niche*-, donde se halla el soporte épico y, a la vez, el centro semántico de la historia:

No era nada del otro mundo (o eso pensé entonces) lo que me pedían: habían armado un *ventetú*, un combito un poco silvestre pero que sonaba bastante bien. Tenían un talento musical que se perdía de vista y eso, también, puede que me haya impulsado a ayudarlos. Me explicaron que en tres semanas tendrían un toque en una hacienda por Medellín y que estaban necesitados de repertorio, arreglos y, sobre todo, dirección musical. Por bromear les pregunté si no necesitaban algo más, y fue entonces que me pidieron que los acompañara con mi trombón (Fleján, 2006: 241).

El contrato conduce al grupo a animar una fiesta de tres días en los dominios de un gran capo de la droga, cuyos correlatos objetivos develan para la época el imperio de Pablo Escobar -en el cuento y en la vida real denominado “El patrón”- dirigido desde la hacienda Nápoles en los alrededores de Medellín. La banda es bautizada “Los Desechables”, debido al destino que les espera al finalizar la fiesta. Les exigen “sets largos y canciones *verracas*” que no deben repetir.

Albóndiga, en la salsa de la mafia, entiende que le llegó su hora de Sherezade y, entre el desasosiego, comienza a probar combinaciones

para alargar el repertorio y, con éste, la vida del combo. El resultado supera la diégesis en el contrapunto que devela las destrezas del autor real: Fleján tiene la brillante idea de prestarle otro repertorio al trombonista y narrador, un repertorio intercultural que incluye canciones, novelas o cuentos hispanoamericanos, como *Mundo alucinante*, *Mi adorada*, *La felicidad ja ja ja*, *Ahí namá*, *Las primeras hojas de la noche*, *La eliminación de los feos*, *Yo soy la rumba*, *Arroz con manteca* y *Salsa y control*, entre otros.

Volviendo a la ficción: después de todo, el tema definitivo es *Para tu altar*, un numerito dedicado a las deidades africanas, otrora interpretado por Argenis Carrullo con *La Dimensión Latina*. El grupo se salva. De lo contrario Albóndiga no la hubiese contado.

### EL GUAGUANCÓ DEL ADIÓS

Con la muerte de Pedro Navaja, a manos de una prostituta en 1978, se despide la figura del sonero agresivo y se abren las tendencias consciente y erótica que no cautivan al narrador. Éste debe regresar como Juan Pachanga al amanecer de los ochenta, en busca de los valores de la salsa de entonces: autenticidad, furia, sentido épico, para respaldar un contexto cultural cuya locación central es el barrio urbano.

He allí la aplicación básica del recurso melódico. El texto literario mantiene su propiedad estructural: no persigue la edificación del son ni la inspiración del sonero; adorna, más bien, con el montuno, los sonidos de su sociedad y marca una clave estética capaz de representar lo heterogéneo de nuestra fisonomía, ese signo tan caro a la posmodernidad.

Esto es lo que hay. Si nos atenemos a los resultados cuantitativos, se podría decir que hace rato nuestra narrativa bailó el guaguancó del adiós; pero si observamos los efectos cualitativos de este elitesco ventetú, hay que cantar: que siga la rumba y qué vacilón.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Centeno, I. (1992). *Calletania*. Caracas: Monte Ávila.

- Duque, J. R. (1996). *Salsa y control*. Caracas: Monte Ávila.
- Fleján, S. (2006). Albóndiga en salsa. En Antonio López Ortega (Comp.). *Las voces secretas. El nuevo cuento venezolano* (pp. 235-258). Caracas: Alfaguara.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.
- Infante, Á. G. (1991). *Cerrícolas*. Caracas: Fundarte.
- Liendo, E. (1989). *Si yo fuera Pedro Infante*. Caracas: Alfadil.
- López Ortega, A. (Comp.) (2006). *Las voces secretas. El nuevo cuento venezolano*. Caracas: Alfaguara.
- Monsiváis, C. (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Oropeza, J. N. (1990). *Entre el oro y la carne*. Caracas: Planeta.
- Quintero Rivera, Á. G. (1999). *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"*. México: Siglo Veintiuno.
- Romero, D. (1991). *Parece que fue ayer*. Caracas: Planeta.
- Sandoval, C. (2006). La colmena. En Antonio López Ortega (Comp.). *Las voces secretas. El nuevo cuento venezolano* (pp. 157-164). Caracas: Alfaguara.
- Socorro, M. T. (1993). *A vuelo de ángel*. Caracas: Monte Ávila.
- Socorro, M. (2006). Las tres hermanas Lecuna. En Antonio López Ortega (Comp.). *Las voces secretas. El nuevo cuento venezolano* (pp. 31-43). Caracas: Alfaguara.
- Tablante, L. (2005). *Los sabores de la salsa. De la rumba brava a la fiesta mansa. De Héctor Lavoe a Jennifer López*. Caracas: Museo Jacobo Borges, Conac, Ministerio de la Cultura.

