



**AUTORIZACIÓN DEL AUTOR PARA CONSULTA Y  
PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TRABAJO DE  
GRADO**

Código: FOR-F-2  
Versión: 1.0  
Página 1 de 2  
Fecha: 17/03/2022

**BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI**

**INFORMACION DEL TRABAJO DE GRADO**

1. Trabajo de grado requisito para optar al título de: **Magíster en Literatura y Cultura**
2. Título del trabajo de grado: **Paralelismos interartísticos: imaginarios sociales y construcciones narrativas desde la música en La neblina del ayer de Leonardo Padura y “Letra para salsa y tres soneos por encargo” de Ana Lydia Vega**

**3. Autoriza la consulta y publicación electrónica del trabajo de grado:**

Sí autorizo  , No autorizo  a la biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Facultad Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para usos de finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Socialice la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo con la comunidad académica en general.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, **“Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores”**, los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su autor.

**4. Identificación del autor**

Firma: 

Nombre completo: Karen Daniela Novoa Huelgas

Documento de identidad: 1126967731



**AUTORIZACIÓN DEL AUTOR PARA CONSULTA Y  
PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TRABAJO DE  
GRADO**

Código: FOR-F-2  
Versión: 1.0  
Página 2 de 2  
Fecha: 17/03/2022

## DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

### AUTOR

Apellidos	Nombres
Novoa Huelgas	Karen Daniela

### DIRECTOR (ES)

Apellidos	Nombres
Rivas Arrieta	Luz Marina

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: Magíster en Literatura y Cultura

TÍTULO DEL TRABAJO DE GRADO: Paralelismos interartísticos: imaginarios sociales y construcciones narrativas desde la música en La neblina del ayer de Leonardo Padura y “Letra para salsa y tres soneos por encargo” de Ana Lydia Vega

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: Maestría en Literatura y Cultura

CIUDAD: Bogotá AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2024

NÚMERO DE PÁGINAS: 80

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones \_\_\_ Mapas \_\_\_ Retratos \_\_\_ Tablas, gráficos y diagramas \_\_\_ Planos \_\_\_ Láminas \_\_\_ Fotografías \_\_\_

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: \_\_\_\_\_ Minutos.

Otro. ¿Cuál? \_\_\_\_\_

Sistema: Americano NTSC \_\_\_\_\_ Europeo PAL \_\_\_\_\_ SECAM \_\_\_\_\_

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención especial):

Tesis Laureada

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES: Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. *(En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar a la dirección de biblioteca en el correo electrónico [biblioteca@caroycuervo.gov.co](mailto:biblioteca@caroycuervo.gov.co)):*

<b>ESPAÑOL</b>	<b>INGLÉS</b>
Música y literatura	Music and literature
Caribe Hispano	Hispanic Caribbean
Análisis literario	Literature analysis
Imaginarios sociales	Social imaginaries
Identidad	Identity

RESUMEN DEL CONTENIDO español (máximo 250 palabras):

El presente trabajo de investigación tiene como propósito establecer diálogos entre la música y la literatura a partir del análisis literario de dos obras cuyo contexto de enunciación es el Caribe hispano. La primera es la novela *La neblina del ayer* de Leonardo Padura (2005) y la segunda es el cuento "Letra para salsa y tres soneos por encargo" de Ana Lydia Vega (1983). En estas obras se develará la música como un eje creador de universos en la literatura, y a su vez como una herramienta de perpetuación o transgresión de los imaginarios sociales establecidos en las identidades del Caribe Hispano que nos permiten divisar los autores a tratar. Comprender la postura estética y literaria de los dos autores en cada una de las obras, y a su vez establecer un análisis que sirva de puente para la comprensión de los universos literarios y su marco contextual, generando así una conclusión sobre la literatura y la música como herramientas transformadoras de realidades individuales y colectivas en la identidad hispanoamericana.

RESUMEN DEL CONTENIDO inglés (máximo 250 palabras):

The present research aims to establish dialogues between music and literature through the literary analysis of two works whose enunciation context is the Hispanic Caribbean. The first one is the novel "La neblina del ayer" by Leonardo Padura (2005) and the second one is the short story "Letra para salsa y tres soneos por encargo" by Ana Lydia Vega (1983). In these works, music will be unveiled as a creator axis of universes in literature, and at the same time as a tool for perpetuating or transgressing the social imaginaries established in the identities of the Hispanic Caribbean that allow us to glimpse the authors to be discussed. Understanding the aesthetic and literary stance of the two authors in each of the works, and in turn establishing an analysis that serves as a bridge for the comprehension of literary universes and their contextual framework, thus generating a conclusion about literature and music as transformative tools of individual and collective realities in the Hispano-American identity.

## **Paralelismos interartísticos**

**Imaginarios sociales y construcciones narrativas desde la música en *La neblina del ayer* de Leonardo Padura y “Letra para salsa y tres soneos por encargo” de Ana Lydia Vega**

Karen Daniela Novoa Huelgas

Instituto Caro y Cuervo

Seminario Andrés Bello

Luz Marina Rivas Arrieta

Bogotá, Colombia

14 de diciembre 2023

## Tabla de contenidos

<b>I. <u>Paralelismos interartísticos</u></b> .....	<b>3</b>
1. <u>Literatura y música, imaginarios y temas en el Caribe Hispano</u> .....	<b>6</b>
1.1 <u>Una mediación intermedial según Llobet</u> .....	7
1.2 <u>Temas e imaginarios</u> .....	10
1.3 <u>Naciones rítmicas y su ficción</u> .....	14
2. <b><u>La música como narrativa</u></b> .....	<b>27</b>
2.1 <u>La música como eje creador en el hilo narrativo</u> .....	29
2.2 <u>Transformación de identidades y personajes</u> .....	45
3. <b><u>Siluetas femeninas, cuadros masculinos</u></b> .....	<b>57</b>
3.1 <u>Sentires y fisuras corpóreas</u> .....	62
4. <b><u>Revisiones finales</u></b> .....	<b>72</b>
4.1 <u>Subversión del rol en la literatura</u> .....	75
5. <b><u>Bibliografía</u></b> .....	<b>77</b>

*A la memoria de mi padre, cuya pasión por la literatura me sigue y me seguirá  
acompañando.*

### **I. Paralelismos interartísticos**

El presente trabajo de investigación tiene como propósito establecer diálogos entre la música y la literatura a partir del análisis literario de dos obras cuyo contexto de enunciación es el Caribe hispano. La primera es la novela *La neblina del ayer* de Leonardo Padura (2005) y la segunda es el cuento “Letra para salsa y tres soneos por encargo” de Ana Lydia Vega (1983). Es relevante recalcar que los universos literarios que confluyen en las obras son diversos e incontables, por lo que se acotará únicamente ciertos hilos investigativos. Si bien uno de los elementos más fundamentales que hila el proyecto es la música como eje articulador, esta será analizada como una herramienta creativa que permite el desarrollo del análisis narrativo de las obras literarias en cuestión. La música como un eje constructor de identidad y nación de acuerdo con las lecturas de *La isla que se repite* de Benítez Rojo (2010), “Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa” de Fernando Aínsa (1986) y *El libro de la salsa, crónica de la música del Caribe urbano* de César Rondón (2017). Lecturas que dieron visos sociológicos y analíticos a la investigación, está claro acotar que si bien se lograron divisar muchos otros teóricos que lograron estudiar la música como un fenómeno que trasciende lo social, los autores

mencionados lograron establecer lasos de análisis entre la cultura y sus fenómenos que permitió que la investigación se desarrollará no solo desde el análisis de la narración, sino desde la comprensión de los fenómenos culturales y sociales que se ven enmarcados en la música del Caribe Hispano, y por ende en la propuesta estética de los autores a tratar. De igual forma, se divisa que las ramas de análisis de las dos obras y su relación con la música parecen innumerables, pero es a partir de estas discusiones que el trabajo inicia un análisis literario como columna vertebral que permite acotar las diversas líneas de investigación que pudieron imaginarse a lo largo del proyecto.

En el estado del arte encontrado sobre *La neblina del ayer* de Padura se encontró que muchos de los hilos investigativos que han sido tratados de la novela se sitúan en el género policiaco, más específicamente el género policiaco en el contexto caribeño, varias de las investigaciones realizadas resultan interesantes, sin embargo, el hilo investigativo que elegí se desarrollará desde la utilización de la música en la novela, ya sea como atmósfera narrativa o como eje creador de isotopías y de rasgos semánticos visibles, por lo que la mención al género policiaco y sus derivadas no será un elemento por desarrollar en el trabajo de investigación. En el caso de “Letra para salsa y tres soneos por encargo” de Vega, varias de las investigaciones encontradas tienen como hilo investigativo la revisión del lenguaje irónico y transgresor en sus relatos, se tratará de igual forma los elementos del lenguaje utilizado por la autora, pero a su vez se buscará analizar la utilización de la música como eje estructurador y como origen de rasgos semánticos en el cuento a tratar. A su vez la revisión de imaginarios y de subversión de discursos en la literatura serán fundamentales para divisar con amplitud la intención estética y política de la autora.

La música en las dos obras conecta con otro tema relevante que he decidido tratar como segundo hilo conductor y es la visibilización de imaginarios y roles sociales en los discursos tanto de la literatura como de la música, esta temática se unirá a la revisión de arquetipos literarios en conexión con los análisis propuestos para cada relato. Conceptos que den cuenta de estos arquetipos como la teoría de la tematología y la imagología se utilizarán como luces que permitan develar de manera rigurosa el universo literario que nos proponen los autores.

Se desarrollarán los hilos investigativos mencionados a partir de la comprensión de los lugares de enunciación de cada uno de los autores, quienes, a su vez, más allá de contextualizar su obra en un territorio caribeño, profesan sus propios discursos tanto en relación con la música como con los roles e imaginarios sociales. Todo lo anterior para analizar la representación de los campos semánticos de cada relato, rasgos de significado que se unen en isotopías literarias, que se desentrañarán desde las relaciones sintácticas y semánticas creadas por los autores en cada una de las obras.

La escritura y devenir de las obras ha sido inquietante pero fascinante y espero pueda contribuir a la apertura de puertas no divisadas en las relaciones entre música y literatura, al igual que en los mundos narrativos que con tanto cuidado han realizado los autores y que con igual cuidado me he permitido develar desde mi propia perspectiva como investigadora.

## Capítulo I

### Literatura y música, imaginarios y temas en el Caribe Hispano

Las visiones de mundo y las reacciones frente a las vivencias parecen abarcarse en un conjunto interminable de sinfonías, y costumbres. Benedict Anderson en el epílogo de *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (2006) recuerda un fragmento de un libro de Daniel Defoe en el que se pregunta por la definición de la identidad de un hombre inglés ¿qué hace que un hombre inglés sea un hombre inglés?, ¿lo que come y sus sabores más intrínsecos?, ¿qué otras variables constituyen su nacionalidad y su identidad? La misma pregunta puede darse en el Caribe Hispano. Las divergencias y sincronismos de los cuales hacemos parte nos sobrepasan y anidarlos en un marco puede llegar a ser imposible. Cómo empezar a investigar la línea delgada que nos bifurca de la realidad hacia la ficción, línea que constituye nuestras formas de convivir. El imaginario subyace, en parte, desde una posible ficcionalidad, la ficción de un colectivo, desde aquello que en conjunto se ha pensado correcto. Esta ficción no es únicamente fantasía, sino un raciocino basado en una realidad, en experiencias culturales que fueron moldeadas por la historia y las comunidades. A lo largo del proyecto se tejerán los hilos para comprender estos imaginarios que parecen tan extraños desde la narrativa de dos autores caribeños.

El presente trabajo de grado busca investigar sobre la expresión de una época y la constitución de imaginarios sociales a través de la música como herramienta narrativa en dos obras literarias, en el cuento “Letra para salsa y tres soneos por encargo” (1981) de Ana Lydia Vega y la novela *La neblina del ayer* (2005) de Leonardo Padura. Su narrativa permite establecer ciertos roles a partir de la cultura en la que se encuentra inmersa. Los

roles si bien son expresados por medio de la historia y del lenguaje, también son enmarcados en los aspectos culturales del territorio, entre ellos la música, la cual de acuerdo con los planteamientos de Rafael Castillo Zapata puede verse como un dispositivo dispensador de paradigmas y de unidades discursivas que perpetúan unos estereotipos en la sociedad caribeña. A continuación, se desarrollarán los conceptos fundamentales que serán el hilo conductor de la investigación.

### **1.1 Una mediación intermedial según Llobet**

Las relaciones entre música y literatura remontan sus inicios al sincretismo cultural. Las costumbres de las comunidades y sus sincretismos culturales permiten que la música sea la puerta no solo de la cosmovisión de sus pobladores, sino de las formas de representación que en ellos se gestan. En primera instancia para la comprensión más acertada de las relaciones entre literatura y música, se analizará el autor Enrique Llobet Lleó, quien en su artículo “Música y literatura” (2012) expone posturas de relación frente a la música y su relación con la literatura. De acuerdo con Llobet (2012) el Dr. Werner Wolf en el marco de WMA (*International association for word and music studies*) expresa un enfoque sobre esta relación música/literatura desde la intermedialidad, entendida como la unión de varias disciplinas artísticas, la cual se divide en dos aristas, la intermedialidad interna y externa. Estas divisiones si bien parecen netamente pragmáticas, han sido fundamentales para el desarrollo de la investigación inicial, la cual se basa en la pregunta ¿qué tipo de relación existe entre la música y la literatura en las obras de Vega y Padura? Para iniciar desde la vertiente conceptual, se debe dejar en claro los conceptos teóricos. Según Lleó *la intermedialidad interna* se define de la siguiente manera: “cuando hay un medio dominante

que hace referencia a otro subordinado, y plurimedialidad, cuando ambos medios confluyen en paridad de condiciones” (Llobet, 2012, p.401)

*Y la intermedialidad externa:*

la que sucedería cuando la relación implica a diversas obras o complejos semióticos.

Dentro de esta nueva categoría distingue a su vez la transmedialidad y la transposición intermedial. La primera de estas modalidades puede suceder en el plano puramente formal, como serian determinados procedimientos aptos para ser tratados tanto en la literatura como en música (repeticiones motivadas, variaciones temáticas, ciertos aspectos de la narratividad...); también puede suceder en planos mixtos, formales y de contenido (por ejemplo, la expresividad característica de determinada época, y finalmente en el plano exclusivamente del contenido... En cuanto a la transposición intermedial, por último, se refiere a aspectos que se aplican en dos disciplinas pero que tienen su origen claramente en una sola de ellas. (Llobet, 2012, p.401)

De acuerdo con las premisas planteadas por Llobet, las relaciones se deben plantear desde las condiciones en las que estas dos disciplinas se encuentran. Podemos hablar de condiciones en relaciones a dos pares, dos conceptos que se contribuyen entre sí cada uno desde una particularidad, pero en una escala jerárquica igualitaria (intermedialidad interna). Esta postura parece ser la más democrática.

La otra postura expresada por Llobet se da desde una diferencia en la escala jerárquica, una disciplina, ya sea la música o la literatura, desde su especificidad obliga a que la otra la utilice como referente (intermedialidad externa). Se podría hablar desde la

posibilidad de que la música tome su fuente inspiracional en la literatura o la literatura se base en la música para la creación de sus propios hilos narrativos o incluso sus ritmos. Según Llobet esta segunda premisa, tiene también sus divisiones internas. En el caso de que haya una relación de reciprocidad en las dos disciplinas, esta relación únicamente puede darse desde dos ejes: el primero busca que los procedimientos o aspectos de una disciplina se puedan aplicar en igual medida, mientras que el segundo expresa que los aspectos que se pueden aplicar a las dos disciplinas únicamente podrán tener origen en una, a pesar de que su uso se de en las dos.

En el caso del sincretismo cultural dado históricamente en las naciones del Caribe Hispano, según las teorías de relación conceptual planteadas por Llobet, la reciprocidad de las dos disciplinas parece ser la más congruente. Desde allí habría que responder en qué casos las obras literarias a analizar constan de una relación de transmedialidad o de una transposición intermedial en sus convergencias entre música y literatura. Si bien existe una reciprocidad entre los dos conceptos, sería relevante preguntarnos en qué medida puede contraponerse una dominancia en las obras de los autores.

A partir de estas divisiones podemos iniciar un análisis frente a las relaciones que confluyen en las obras, sería válido preguntarnos si las relaciones de música y literatura son relaciones de subordinación, entre *La neblina del ayer* y el bolero cubano, por ejemplo, o si, por el contrario, más que subordinación estamos enfrentándonos a una transmedialidad externa, temas que comparten las dos disciplinas, cuya predominancia de una de las disciplinas es inexistente. Desde esta transmedialidad externa podemos reconocer las dos disciplinas, no solo en la novela de Padura, sino en el cuento de Vega, cuya interrelación se propende desde la cultura, una cultura imaginada y se traspasa a un signo lingüístico, que

sería la literatura que reproduce estos signos, la novela y el cuento creados por nuestros autores.

## 1.2 Temas e imaginarios

Luego de realizar una claridad teórica, se debe abarcar un segundo concepto que permite que las relaciones planteadas anteriormente tengan cabida en los haceres y pensares de una población. De acuerdo con Carmen Bustillo en *Una geometría disonante, imaginarios y ficciones* (2000), los imaginarios parten de una representación ficcional que el individuo decide establecer frente a un sujeto u objeto, esta representación es claramente legitimada por una población o grupo y repetida sistemáticamente hasta convertirse en una idea que parece preconcebida en las conciencias de los individuos, es allí donde se forma el imaginario.

Lo que pretendo es mirar las obras de ficción como representaciones estéticas de la cultura donde surgen: no desde su anécdota o desde su conexión espacio – temporal con el referente, sino desde su estructura como construcción ficcional a partir de las estrategias discursivas que hacen de ellas una metáfora de esa cultura, y les permite formar parte de lo que llama Lezama las eras imaginarias en la historia de un pueblo (Bustillo, 2000)

Bustillo expresa que uno de sus objetivos claros al plantear una teoría sobre los imaginarios, es observarlos desde una idea general de la cultura en la que surgen. Si bien en esta investigación se tomará el concepto de imaginario desde las representaciones estéticas que cada uno de los autores posee, también se utilizará el concepto para navegar en sus culturas, y en aquellas ideas que se imponen inconscientemente en los individuos que hacen

parte de estas. Nuestro objetivo está lejano de realizar una generalización de los imaginarios de un pueblo. Es por otro lado una búsqueda por el análisis de estos imaginarios en las obras ficcionales, y a su vez en la relación que tienen estas con la música y el dispositivo narrativo inmerso en ellas.

Al revisar la necesidad de abarcar conceptos en relación con los imaginarios, se han superpuesto nuevos conceptos que pueden contribuir la investigación en curso. En los estudios de literatura comparada, se analizan los temas en relación con la tematología y la imagología, cuyos intereses fundamentales se dan desde la búsqueda de arquetipos literarios que contribuyen a la revisión de una semántica imaginaria propuesta en la literatura. Este concepto de imagen ya sea arquetípica o recurrente, no solo se demuestra en relación con obras de origen literario, la música en sí misma utiliza de estos elementos ficcionales para sus letras y ritmos.

Los arquetipos provenientes de la literatura, parecen ser ficciones recurrentes que se muestran a lo largo de la tradición y que generan una referencialidad para la cotidianidad y la academia. Los arquetipos de Don Juan y de Fausto como individuos que buscan, de acuerdo con su configuración discursiva y ficcional, un objetivo en particular, son repetidos por los marcos literarios clásico y modernos. Así como estos arquetipos se frecuentan en relación con los personajes masculinos, los personajes femeninos poseen a su vez un arquetipo repetitivo. Un ejemplo de ello es la idea de *femme fatale*. En la sociedad europea del siglo XIX se muestra la construcción de un imaginario en relación con la mujer fatal, aquel individuo cuyos mecanismos de seducción permitirían la caída del hombre e incluso su muerte: “La mujer, en su esencia primera, es el ser inconsciente, loco por lo desconocido, por el misterio, enamorado del mal bajo la forma de seducción perversa y

diabólica” (Moreau, 1897). El pintor francés Gustave Moreau expresa lo anterior de la mujer fatal en relación con el arquetipo en la pintura europea. Este luego de su construcción y repetición se ha convertido en un arquetipo para las diferentes artes. Valdría la pena preguntarnos cuáles de estas semánticas relacionadas con la mujer fatal pueden contribuir a la construcción de la imagen de una mujer idealizada e inalcanzable. Esta imagen parece retratarse en la recordación de Violeta del Río en *La neblina del ayer*, cuya silueta parece enloquecer a algunos de los personajes de la novela e incluso, luego de su muerte, despertar deseos reprimidos en Mario Conde.

Esta configuración de contenido formal en relación con los arquetipos permite pensar los conceptos que se deben tener en cuenta para un análisis revisado de los personajes, y sus visiones en las obras literarias. En la literatura comparada la imagen se encuentra directamente relacionada con el estudio de los temas, esta discusión en varias ocasiones se piensa en dos vertientes. La primera es que, si bien los temas son fundamentales, de ellos se derivan las imágenes y por ende el estudio de las imágenes podría ingresar como un elemento más en la tematología, por otro lado, se expresa que son dos disciplinas diferentes cada una con una visión fundamental de la narratología, entendido como el estudio de la narrativa desde su estructura y funcionamiento interno. A partir de allí se articularán los elementos de las narraciones elegidas cuya premisa parte desde el lenguaje de la música. Habría que preguntarse a lo largo de la investigación si estos arquetipos deben ser diferenciados de los imaginarios sociales que se desarrollan en el Caribe Hispano, y a su vez si estas temáticas corresponden a imágenes igualmente literarias que nos permiten desenvolver los hilos de la obra ficcional y de las comunidades en que se

gestan. Para ellos se tomará el concepto de tema e imagen en el marco de la literatura comparada.

Para Naupert existe una diferenciación entre tema e imagen, el tema por un lado se define como: “hiperónimo indiferenciado para designar el conjunto de los objetos de estudio de la tematología... (tematología como estudio de temas)” (Naupert, 1999, p.97) De estos conceptos de análisis de la narración subyacen los conceptos de fábula *Stoff* y motivo, el cual es tomado del tematólogo François Jost. De acuerdo con Naupert *Stoff* es una materia narrable y por ende podría asemejarse en su concepto al arquetipo literario, por otro lado, los motivos deben obligatoriamente, de acuerdo con Jost, clasificarse en dos. El *motive I*, cuya relación se basa en constelaciones arquetípicas y problemas humanos fundamentales, mientras que el *motive II* o motivo secundario, deberá ser aquel que secunde y ejemplifique las razones del primer motivo. Motivo en general entendido como *movere* aquello que se pone en movimiento o que persuade al personaje narrativo. Se podría decir que el *movere* de Mario Conde en *La neblina del ayer* es la búsqueda incesante de la causa de la muerte de Violeta, mientras que el *movere* de los personajes de Vega, se encuentra en directa relación con algo más sencillo, la concreción de un acto íntimo en un contexto de entretenimiento en Puerto Rico.

Al realizar una revisión de estos conceptos, se ha llegado a la conclusión que el tema está ligado con la imagen, y si bien en esta investigación las imágenes son fundamentales, la relación de estas imágenes con temas arquetípicos es primordial, como lo es el discurso amoroso en la música y su influencia en el lenguaje escrito, y en la prosa ficcional. El motivo en relación con la imagen se da de acuerdo con Naupert, desde una clasificación de cuatro criterios: 1. El posicionamiento del motivo respecto de la fábula

global, 2. La función del motivo, 3. Su estructura, y por último su contenido. Si bien estos elementos de clasificación contribuyen a la concreción de los motivos de los personajes en los relatos, su relevancia en la investigación en cuestión se dará únicamente a partir de la estructura del motivo y de su contenido en respuesta a la pregunta ¿qué mueve a los personajes y por qué?

A lo largo de la investigación se pondrá en cuestión los ejes literarios que se desenvuelven en cada una de las obras, para a su vez llegar a la comprensión de los ejes sociales en los que se funden. De acuerdo con lo anterior Vega también posee un *movere* en sus personajes, este *movere* parece ubicarse únicamente en sus pasiones más sencillas, en el deseo íntimo, una relación que parte desde la música y termina en ella.

### **1.3 Naciones rítmicas y su ficción**

Hablar de las afectaciones que tiene la música en la cultura hispanoamericana, obliga a preguntarnos por las diversas formas en las que creamos realidades, tanto colectivas como individuales. Si lo que pensamos se está dando desde una idea preconcebida, sería fundamental acercarnos al origen de ese concepto preconcebido. De acuerdo con teorías que tienen en cuenta análisis sobre imaginarios, estas ideas de preconcepción hacen parte de un proceso de ficcionalización. Carmen Bustillo (2000) en su artículo *Una geometría disonante, imaginarios y ficciones*, analiza estos procesos, según Bustillo el ser humano requiere de este proceso para problematizar la realidad, sin este proceso inmerso en la psique humana no seríamos capaces de crear. Desde esta premisa se comentarán dos elementos importantes, la idea de representación en los imaginarios y los procesos de percepción estética (voluntad estética de transformación). Por voluntad estética nos referimos al lugar de enunciación de los autores elegidos en relación con la cultura y

sus imaginarios propios, y a su vez la intención de transformar o perpetuar los roles sociales en arquetipos narrativos. Antes se deberá realizar una comprensión de la noción de nación rítmica y su influencia en las obras a trabajar.

Estamos siempre representando lo que vemos, sentimos y procesamos “El hombre es el único responsable de su pensamiento, de su conocimiento y de su conducta” (Bustillo, 2000), desde esta representación se da algo que Bustillo llama una autoorganización que depende de aprendizajes previos y contextos particulares. Unas formas de ver implícitas o explícitas en la postura estética de quien escribe. Con esta pregunta Bustillo problematiza la percepción de la realidad desde la perspectiva inequívoca del observador “Si no existe sujeto perceptor ¿La realidad existe?” (Bustillo, 2000) pregunta que ha sido transversal a varios campos de estudio y que remonta no solo a la forma en la que vemos el mundo, sino a lo que hacemos con eso que vemos y reflexionamos. Pareciese entonces, que solo reconocemos la realidad que nos rodea porque somos el único observar de la misma, seguramente la realidad cambio conforme cambie el observador.

La representación de esta ficción subjetiva y creada desde cada visión particular requiere una serie de revisiones estéticas. La idea de representación en los imaginarios se da desde una concreción colectiva la cual decide que aquellos planteamientos de origen netamente humano sean el estándar de una comunidad. Asumimos posturas desde una memoria colectiva, antes que, de un pensamiento individualizado, la mayoría de las veces. Claro está que pensar en un pensamiento que no haya sido permeado por otros, parece inasible. Es fundamental recordar que constantemente nos encontramos en influencia de un tercero al momento de realizar actos tan sencillos como preparar una comida o decidir el lugar de una cita con amigos.

En los territorios hispanoamericanos, las costumbres que se transmiten desde la infancia permiten el desarrollo de una personalidad, en concordancia con los rituales del lugar natal. Estas representaciones no son propias y exclusivas de los discursos populares en los que se enmarca la cultura hispanoamericana, sino que son transversales a toda manifestación del territorio latino. En el caso de Leonardo Padura, *La neblina del ayer* abarca dos elementos palpables, el rol de las mujeres en la obra y la identidad sosegada de un individuo cuya profesión en la literatura se da solo en contextos europeos o norteamericanos, pero que Padura logra establecer desde el hito caribeño. Las mujeres por un lado se van cotejando desde una división visible: por una parte, la figura de una mujer soñada e idílica, que es la ilusión de Mario Conde de recordar y encontrar aquello que parece perecer en el pasado pero que deja en el personaje un hito de angustia. Por otro lado, lo que el personaje reconoce en sus experiencias palpables, la figura de mujer como una figura de amistad y de camaradería. Parece correcto comentar que estos imaginarios que se muestran en la cosmovisión del personaje son reconstruidos a partir de la música, a lo largo de la obra.

Por otro lado, en el caso de Ana Lydia Vega con “Letra para salsa y tres soneos por encargo” se representan dos imaginarios específicos que parecen inicialmente responder a unas ideas preconcebidas. El primero corresponde a una idea de personaje femenino que se enmarca en los contextos de baile, y entretenimiento; la segunda idea de personaje masculino es un hombre enmarcado en el mismo contexto que el imaginario femenino, pero desde un ambiente que legitima su discurso y lo pone en un eje de poder en relación con la mujer. Vega establece con el lector este imaginario desde la cultura popular, el cantante de

salsa y la mujer que disfruta de la compañía de un *mamito*<sup>1</sup> o un *tipo* en palabras de Vega. A lo largo del cuento se observa el desarrollo de estas representaciones de la realidad desde el marco de un proceso de ficcionalización. Si bien los personajes continúan siendo un arquetipo de la cultura popular del Caribe hispano, son ficciones creadas por la propuesta estética de Vega.

A lo largo de las revisiones que se proponen para continuar con el desarrollo del análisis, la música debe observarse desde lo identitario y su relación con el territorio en el que surge. Se debe dividir en dos elementos, en primera instancia la teoría en relación con el análisis e investigación de origen literario y en segunda instancia el estudio de la música como fenómeno social. En *La fenomenología del bolero* por Rafael Castillo Zapata (1990), la música es revisada como un dispensador de unidades discursivas que perpetúan argumentos acerca de los estereotipos latinoamericanos. En específico el bolero como dispositivo de paradigmas frente a la identidad y los roles que se observan en el Caribe Latinoamericano. A partir de la reflexión e interpretación de estos conceptos se analizará el diálogo interartístico de la música popular en las dos obras.

El bolero es para Zapata una fenomenología que se enmarca en un discurso romántico. Este discurso no siempre se encuentra desarrollado desde un campo semántico positivo, en diversas ocasiones también se da desde el campo del desamor. Las relaciones del desamor y los encuentros amorosos parecen no estar alejados de los individuos latinoamericanos, e incluso podríamos decir que, de ningún ser humano. Sin embargo, estas relaciones cambian, se bifurcan, y sueñan de forma diferente desde cada territorio.

---

<sup>1</sup> Mamarracho o bobalicón.

En el bolero están registradas, a lo largo de sus voluminosos despliegues discursivo, todas las instancias vividas o vivibles, imaginadas o imaginables por el enamorado hispanoamericano en su itinerario amoroso. Catálogo exhaustivo, el bolero ha tipificado todas esas instancias mediante desarrollos discursivos emblemáticos que yo he bautizado -con nombre prestado- como figuras, ya que actúan al mismo tiempo como fórmulas retóricas y como esquemas coreográficos de actuación y representación simbólicas de la experiencia amorosa (Castillo, 1990, p.19)

Las tipificaciones del sentir hispanoamericano con respecto al discurso amoroso son un tema transversal del análisis de los imaginarios narrativos. Esto se desarrolla a partir del uso del discurso narrativo influido por la música en cada uno de los autores. Parece entonces relevante no solo establecer nexos con las posturas estéticas y literarias de cada uno de los autores en cuestión, sino de sus discursos amorosos, y en mayor medida de las influencias de sus roles sociales a la hora de la creación de sus personajes. El análisis se basará en mayor medida la representación de la visión del autor en los personajes creados, y por ende de los contextos hispanoamericanos en los que surgen.

El bolero es un género originario de Cuba, cuya diversificación hace compleja su identificación unitaria. De él se originan diversos tipos de elementos musicales, que, si bien parecen ubicarse en las composiciones musicales iniciales en el tono de balada, se caracterizan por tener tonos cambiantes y cuyas letras también se ubican desde lo romántico de las relaciones interpersonales y del enamoramiento como elemento cambiante en el destino de sus cantautores. En los países iberoamericanos se da el bolero son, bolero ranchero, bolero moruno e incluso un primo hermano del género como la bachata. La

pregunta radicaría en los elementos que han resultado de este género cubano para que Padura decida hacerlo parte del hilo narrativo.

Padura expresa en varias ocasiones con las voces narrativas en el libro, que su interés fundamental de expresión por medio de la música radica en lo que la música logra, ya sea en un individuo o en un territorio. Violeta es un personaje emanado únicamente por la ficción propuesta por el bolero, y cuya participación principal en el cuento, emerge desde el recordatorio de su voz de cantante y de su figura femenina plasmada en un recorte de revista que Conde encontró en una biblioteca abandonada. La música inicia para Padura como un eje articulador de memoria, una nostalgia se encuentra entre líneas a través de los boleros. *Vete de mí*, por ejemplo, es la canción que Mario Conde escucha de Violeta, y que decide atesorar durante toda la obra como un triunfo a la memoria suya y la de su padre. Esta canción es un bolero fuera de la ficción narrativa de Padura. *Vete de mí* fue compuesta por los Hermanos Espósito e interpretada por varios artistas iberoamericanos como Bola de Nieve, Olga Guillot y la orquesta de Humberto Suarez. Esta canción es similar a una expresión poética, sino es que podemos llamarla una expresión poética en sí. Las imágenes de las letras confluyen para permitir que el lector sienta una profunda nostalgia por aquello que no debe ser pero que, al desarrollarse en el contexto de las relaciones amorosas, genera dolor e incomprensión. Esta canción al igual que varias menciones de otras producciones musicales son fundamentales para la comprensión de la estructura de la novela en Padura, elemento que se desarrollará más adelante.

Debido a que las dos obras en cuestión tienen un eje narrativo importante, la historia de la cultura en la música debe abarcarse no solo desde un ritmo, sino desde sus divergencias. En *El libro de la salsa, crónica de la música del caribe urbano* de César

Miguel Rondón (2017), se abarcan cronologías frente a la música y el sentir creativo del Caribe y cómo las comunidades se unieron frente a este sentir para la creación de nuevos géneros musicales que dan cabida a un nuevo sentir latino. Cesar Rondón realiza un recorrido sociohistórico frente a la creación de la salsa como género musical, expresa que la cuna de la difusión de este nuevo movimiento musical hispano se dio desde la nación caribeña. Si bien podemos denominar nación a todo el Caribe, esta premisa se da desde infinitas aristas. La creación de las *big band* y la influencia del jazz en el movimiento latino, así como la afirmación de que la salsa en su cuna histórica no es estática, ni unidireccional, sino que tiene relación directa con otros géneros y se nutre de ellos para su éxito.

A partir de allí se podrá reconocer a la música ya no desde una creación netamente artística, sino desde un eje generador de nación. Cuba no podría ser recordada como lo es, si no es a partir de las relaciones musicales que confluyeron en ella. De esa misma forma los arquetipos, que se crean y se configuran en la música, son creadores de identidad. Contribuyen sin lugar a duda a la conformación de una cultura, en este caso valdría la pena preguntarnos si la cultura en la que nos encontramos inmersos es también un resquicio de una popularidad o de un dispositivo discursivo arraigado en la música que escuchamos o la música que han escuchado nuestros padres, y sus padres antes que ellos. Tanto las relaciones musicales en los contextos sociales como la relación directa con la cultura popular, nos permite generar el debate de la identidad en el Caribe Hispano y su representación.

Desentrañando las relaciones recíprocas entre música y literatura, es fundamental reconocer dos aspectos particulares, cómo el imaginario de nación influye en las obras a

trabajar, y a su vez, cómo este imaginario no se da únicamente desde el desarrollo de los signos lingüísticos escritos, sino desde el complemento musical que poseen cada una de las obras. En Vega parece estar desde la ambientación musical, y más allá de una atmósfera narrativa, desde el reconocimiento de un escenario real puertorriqueño, un nexo con la realidad de la autora. Los signos lingüísticos son visibles, el lenguaje que utiliza Vega se encuentra lejos de ser formal y se dan desde la unión de vocablos, y la utilización de anglicismos. Este lenguaje es característico de la isla de Puerto Rico y contribuye a la concreción del hilo narrativo en el cuento.

Pero el salsero solitario vuelve al pernil, soneando sin tregua: qué chasis, negra, qué materia estás, qué materia prima, qué tronco e jeva, qué zocos, mamá, quién fuera lluvia pa' caelte encima. Dos días bíblicos dura el asedio. Dos días de cabecidura persecución y encocorarte cantaleta. Dos luengos días de qué chulería, trigueña, si te mangote hago leña, qué bestia esa hembra, sea mi vida, por ti soy capaz hasta de trabajal, pa' quién te estarás guardando en nevera, abusadora (Vega, s.f, p.1)

Al hablar de naciones imaginadas y naciones rítmicas, aterrizamos el concepto de nación que parte de un imaginario colectivo. La forma en la que vemos la realidad es la forma en la que dictamos lo que imaginamos frente a nuestras experiencias cotidianas. En el caso de las naciones latinoamericanas, el imaginario de nación e identidad colectiva se da desde la música. Los territorios sonoros en los que participamos sin darnos cuenta contribuyen a esa conceptualización de la realidad, las fiestas que acudimos con nuestros familiares y las relaciones que se forman en torno al sonido, a la música de una época, y los recuerdos que las envuelven crean nuestra realidad. Desde esta premisa se enlistará la

nación rítmica-imaginada que cada uno de los autores plantea de forma implícita o explícita en las obras a trabajar.

Cada una de las obras se inscribe en una relación diversa con la música, mientras que Padura observa al bolero como un vehículo de remembranza frente a lo que podría llamar Barthes el discurso amoroso. Vega pareciera presentar una crítica frente a la música como transmisor de estereotipos y vehículo legitimador de discursos. Si bien se pone en diálogo las posiciones de los dos autores desde su marco ideológico, más para establecer una referencia contextual, el principal objetivo es observar el diálogo de las posiciones estéticas enmarcadas en cada una de las obras literarias.

En las obras *La neblina del ayer* y “Letra para salsa y tres soneos por encargo” se observa una escritura que parece perpetuar un gusto por los sentidos musicales en la literatura. Se ha encontrado discursos que apelan a lo poético desde diversas aristas, la música es una de ellas, el discurso que se gesta en la música permite la creación de atmósferas narrativas que parecen sobrepasar escenas ficcionales, marcan una línea entre lo que está allí palpable a nuestros ojos, y aquello que no parecemos ver pero que en definitiva sólo sabe estar, incluso por fuera de nuestra percepción. Desde estas creaciones narrativas se denotan aspectos de la colectividad en la que se forman, la manera en la que los roles de los individuos apelan a lo popular y generan una identificación con cualquier individuo que haga parte de una comunidad. Estos aspectos que saltan a la vista en las narraciones escritas y que suelen permitir que el lector se identifique con sus personajes, están presentes en la música. Los individuos que hacen parte de las narraciones musicales son, a su vez, formaciones de ideas preconcebidas y estandarizadas por un colectivo social.

Pensando en dispositivo desde el concepto de Aínsa: la palabra como máquina que está resuelta a disponer ciertos aspectos en un orden específico para generar significado. Desde allí Fernando Aínsa nos propone la música como un dispositivo que perpetua paradigmas, paradigmas frente a los roles sociales (2002). Estos dispositivos que terminan siendo funciones específicas del lenguaje y que permiten este crecimiento inconsciente, se gestan a partir de los rasgos culturales en los que emergemos. Desde este dispositivo es válido pensar que la música que forja la idea preconcebida, junto con otros aspectos de la cultura, se muestra a su vez en la literatura latinoamericana, nuestras formas de lectura y de escritura.

De acuerdo con la tesis de Otero Garavís *Naciones Rítmicas: La Construcción Del Imaginario Nacional En La Música Popular y La Literatura Del Caribe Hispano* (1998) se puede concluir que las visiones de la identidad si bien no están únicamente ligadas a la música o su representación continua en el territorio, sí hace parte de la expresión propia del territorio y de sus habitantes. Esta expresión, es en sí un rasgo identitario. Conforme iremos avanzando se irán trazando líneas para la comprensión de este panorama musical y por ende identitario:

Las afirmaciones de puertorriqueñidad, caribeñidad y latinidades vertidas en las canciones salseras permiten que se le considere como expresión de esas identidades. Debido a que la salsa refleja en sus canciones experiencias urbanas comunes a las ciudades del Caribe” (Garavis,1998, p.87)

En *El libro de la salsa* de Cesar Miguel Rondón esclarece que la búsqueda de las identidades en cada uno de los territorios se complementa con la expresión musical u artística que cada individuo, dentro de su contexto. Seguramente un individuo nacido en un

territorio ubicado en el norte de una periferia nacional no posee las mismas costumbres culturales y gustos musicales que un individuo que nace en una metrópoli. Al hablar de identidades de nación, podríamos recordar a Vega quien en una entrevista en Charlando con cervantes (1997), expresa que las identidades de las islas insulares son observadas desde una perspectiva cerrada. Son islas que se dan las espaldas unas a otras, y a la hora de una revisión global parecen identidades en oposición. Los personajes de las dos narraciones en cuestión se enmarcan cada uno desde su gusto particular, en Conde el bolero y en La tipa la salsa, y desde su imaginario contextual, mientras Conde es un personaje nacido en Cuba, La tipa es una mujer cuya historia se enmarca en San Juan de Puerto Rico, ambos lugares con un contexto musical claro.

En *La neblina del ayer* la mención desde la industria musical en un contexto posrevolucionario, permite la creación de la atmósfera narrativa. Esta creación de atmósfera, no se da únicamente desde la mención de la industria musical o el rastro que deja en el contexto cubano luego de 1959, sino desde la añoranza por los personajes que constituyeron la era dorada de Cuba, y cuya relación con la música parece fundamental para enraizarlos en la memoria de la isla.

La música en la novela se establece desde un nexo experiencial con los personajes, y a su vez es un ente casi personaje que se muestra como espejo y es reflejo de la sociedad en la que se encuentra inmersa. En primera instancia la música parece reflejo del círculo social que cobija Cuba. Cuando el Conde y sus amigos eran jóvenes, una época anterior a La revolución cubana, la música marca el estereotipo de aquellos que podían tener acceso a los discos de moda, la accesibilidad de la música marca el rango social y económico en el cual se encuentran los individuos en la sociedad cubana. Desde la anterior premisa el uso de

la música parece únicamente un detalle o herramienta para la contemplación de una sociedad jerarquizada.

Padura ejemplifica con los personajes principales, que la música o el acceso a ella por más de que estuviera dominada exclusivamente por los rangos sociales altos, trasciende y logra ser un detonante fundamental para unir la amistad de los personajes principales. Pasa de estar únicamente ligada a un detalle, a ser parte de la unión dentro de una comunidad. A partir de allí Padura parece proponer a la música como un generador de nación. En la novela este eje nos ayuda confirmar la caracterización de los personajes y sus acciones en el futuro posrevolucionario.

Este mismo fenómeno parece repetirse en el caso de Ana Lydia Vega con “Letra para salsa y tres soneos por encargo”, en el cual, si bien el contexto que da la atmósfera narrativa es más contemporáneo, la música surge como articulador del plano discursivo en el relato. La salsa en el cuento no solo es un gestor de ambiente, es también un eje que articula las acciones de los personajes e inicia su trasegar desde la misma conformación de la identidad puertorriqueña, su lenguaje y su industria musical. Desde el epílogo del cuento se abre la percepción y se genera una apertura semántica, la música será fundamental para el hilo narrativo “La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida...” (Vega, 1983, p.83). Luego de la primera percepción, el discurso del cuento nos lleva directamente a la individualidad puertorriqueña, el uso de las comas, y la reiteración de estribillos cortos, concreta la salsa como una divergencia de aspectos que se unen en el cuento. Genera un ambiente, pero a su vez permite articular la historia desde el imaginario latinoamericano del lector. La imagen de salsero expuesta en las primeras líneas utiliza las ideas preconcebidas de un rol social particular. El hombre en busca de una chica despampanante es una

recreación de aquellos roles instaurados por la música del Caribe Hispano “Pero el salsero solitario vuelve al pernil, soneando sin tregua: qué chasis, negra, qué materia estás, qué materia prima, qué tronco e jeva, qué zocos, mamá, quién fuera lluvia *pa’ caelte* encima” (Vega, 1983, p.83)

Desde allí concretamos que la mención de la música en las dos obras no es únicamente de detalle o de anexo al hilo narrativo, sino que es un eje fundamental para la creación de la identidad de personajes y a su vez una atmósfera narrativa verosímil y contextual. A lo largo del siguiente capítulo se analizará a fondo la relación tanto de contexto como de estructura de la música en las obras literarias escogidas.

## Capítulo II

### La música como narrativa

*“El viejo mito bíblico cambia de sentido, la confusión de lenguas deja de ser un castigo, el sujeto accede al goce por la cohabitación de los lenguajes que trabajan conjuntamente el texto de placer en una Babel feliz”*

*Roland Barthes El placer del texto (1972)*

La música parece rodearnos, si no es en la radio del bus, son los vendedores de las estaciones o los sonidos en los centros comerciales. Cada historia enmarcada en la música es un hilo narrativo a través de algo que sigue un ritmo, continúa contándonos una historia en común, no solo en los contextos latinoamericanos, sino en diversos contextos sociales aplicados de manera global a diversas comunidades. El ritmo que conlleva las palabras en la música permite que la narración comprenda una nueva dimensión de la creación y es la dimensión corpórea, historias que se bailan y se sienten. Historias que al ser cantadas y bailadas trascienden el signo lingüístico de la palabra.

A lo largo de los años he logrado encontrar en la música una gran compañera. La música que cuenta una historia es también la que construye un imaginario sobre lo femenino e incluso lo masculino. ¿O no fue Rubén Blades el que hablo de *Ligia Elena* como la chica de 16 años que queda a la merced del destino al quedar embarazada de un trompetista? Seguramente todos hemos conocido a una Ligia Elena. Y ¿qué decir de Celio González con *Cien mil cosas que llevo escondida en el alma*, simplifica el sentir del corazón en una lista concreta. Sus letras permiten identificarnos con lo callado del corazón. E incluso aquel tango lejano llamado *Los Cuarenta* cuya reproducción por boleristas e

incluso por el pop, nos dimensiona la longevidad de la vida y la sabiduría de la experiencia. La música nos construye y a su vez construye los elementos culturales de la literatura caribeña que podemos encontrar en *La neblina del ayer* y “Letra para salsa y tres soneos por encargo”.

Si bien cada uno de los imaginarios pueden contener diversos matices y contextos, Padura y Vega hacen de los sentires musicales el eje de sus narraciones. En Vega la salsa es un caminar, una escalera en ascenso; el hilo narrativo parece, exactamente como nos menciona el título, la letra de una canción de salsa. Ana Lydia Vega es una de las cuentistas contemporáneas reconocida por su estilo burlesco y original. En la obra a tratar, Vega decide utilizar la estructura musical de la salsa clásica para desarrollar el relato. En Padura por otro lado, se puede interpretar el bolero como un sentir melancólico, un repositorio de memorias que ayudan a la construcción de la psique del personaje principal dentro de la trama narrativa.

Se suele pensar que la narrativa a diferencia de la poesía carece de ritmo o posee un ritmo lento y llano, pero a través de la música, observamos este elemento rítmico para la construcción del relato. En el auge de la música caribeña se instaura el gusto por lo popular, muchas veces los relatos cotidianos son los más interesantes de bailar y son aquellos que permiten que varias comunidades puedan identificarse con sus protagonistas. En los 2000, Padura empieza a ser reconocido como un novelista de género policiaco al estilo caribeño, cuya fascinación por el bolero se demuestra a través de Mario Conde en *La neblina del ayer* y su gusto por la salsa a través de *Los rostros de la salsa* (1997).

Al descomponer las obras de Ana Lydia Vega y Leonardo Padura se infiere que en las entrañas de sus menciones musicales se descubre no solo el imaginario popular, sino la

posibilidad de creación literaria a través de la utilización de la música y de su afectación en una comunidad.

## **2.1 La música como eje creador**

Padura por un lado parece ubicar la música desde dos ejes, el primero concerniente a la música como elemento constructor del relato, y el segundo: la música como un repositorio de una memoria individual y colectiva que a su vez reitera los imaginarios sociales creados por la sociedad caribeña, la cual se desarrolla a lo largo de la novela. La forma en la que Cuba se ha desarrollado por antonomasia como el país cuna de la música del Caribe Hispano, de acuerdo con Cesar Miguel Rondón (2017), es fundamental para la conformación del hilo narrativo de Padura.

Por otro lado, el territorio en el que Padura inscribe su obra no es lejano al de Vega. Cuba en la obra tiene un papel protagónico; es una isla del Caribe Hispano al igual que Puerto Rico. Su trasegar histórico si bien es particular, comprende también una divergencia de culturas como la afro y la española. Es una isla que decidió partir la historicidad de Latinoamérica en dos, para bien o para mal, la revolución de 1959 marcó un antes y un después. Es a partir de esta división que el escritor inicia su escritura, la descripción de una Cuba posrevolucionaria en la que la escasez de comida está siempre presente, y en la que la cotidianidad de cualquier otro territorio es el lujo de Cuba.

Padura decide ubicar en su narrativa ficcional a un hombre cuyo interés principal es ubicarse en los recodos de la memoria, y establecerse en sus años de juventud y placer. El personaje principal de *La neblina del ayer* enmarca junto con sus relaciones

interpersonales, un cubano cuyo interés en cada ámbito de su vida se ve permeado por la música, sus amistades más longevas, sus amores platónicos e incluso sus ratos de ocio.

Leonardo Padura es un escritor de origen cubano, nacido el 9 de octubre de 1955 en Mantilla, La Habana. Es un estudioso de la lengua y la literatura latinoamericana. Inicó su carrera como periodista en la revista literaria *El Caimán Barbudo* y fue jefe de redacción de *La Gaceta de Cuba*. Es un novelista reconocido de la literatura cubana, y sus intereses oscilan entre las temáticas musicales del Caribe y sus referencias a las novelas policiacas. Es reconocido por la serie de libros que incluye al personaje literario de Mario Conde, cuya función es la representación de un detective cubano que, al estilo de la novela policiaca, decide estar en búsqueda de la verdad. La gran diferencia que posee este investigador en relación con personajes como Sherlock Holmes o Hércules Poirot es que se encuentra en latitudes hispanoamericanas, por ende, su visión de lo detectivesco y de la justicia difiere de lo europeo. Mientras los personajes americanos o británicos poseen una búsqueda implacable por la justicia, Mario Conde reconoce que la justicia en su contexto es idílica, por lo que el propósito de su búsqueda, más que la justicia, es la verdad.

La serie de Mario Conde contiene libros como: *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997), *Paisaje de otoño* (1998), *Adiós, Hemingway* (2001), *La neblina del ayer* (2005), y *La cola de la serpiente* (2001). Este personaje tiene una evolución notable a lo largo de la serie. En *La neblina del ayer* Conde se ha despojado de sus investiduras de detective y ahora es un traficante de libros en un Cuba posrevolucionaria. Conde posee un aspecto fundamental y es que su visión de mundo ya ha trasegado por diversas experiencias. Sus virtudes antes alabadas, se encuentran en deterioro y ahora solo posee un único poder frente a la supervivencia, el poder de su memoria. Conde

es un hombre en constante relación con su pasado, esta constante relación con el pasado y la enmarcación de los recuerdos permite que el personaje no solo se estructure desde una nostalgia, sino que emprenda decisiones y acciones con base a este principio de remembranza. Al inicio de la serie el personaje es caracterizado como un sujeto joven y con una ética intachable pero cuya memoria aun no es melancólica, mientras que el Conde que vemos en *La neblina del ayer*, posee un aferramiento a su memoria y la nostalgia por la misma son el móvil de sus acciones. Cada acción que realiza Conde en la búsqueda por la verdad sobre Violeta del Río lo basa en la figura de la mujer en su pasado imaginario, parece obsesionarse con la silueta de Violeta y a partir de esta obsesión inicia su trasegar en el relato. En esta novela el personaje se encuentra retirado y por ello su carácter es diferente al de sus años iniciales.

Padura apela a un imaginario amoldado a su contexto. El escritor toma visos de la novela policiaca y de intriga, pero basándose en los ambientes caribeños que hacen parte de su cotidianidad. Los aspectos sociales que moldean el territorio moldean la labor de este investigador creado por Padura, quien decide enmarcar su obra desde una postura política visible, desde la añoranza de un territorio imaginado en la prerrevolución, cuyo destino parece mucho más afable que el posrevolucionario. En el caso de Padura el imaginario de nación está profundamente ligado a la música que se instauró en el territorio. El contexto de un despertar creativo de escritores y músicos emergentes en un tiempo antes de 1959 es el pilar del encadenamiento del hilo narrativo propuesto por Padura.

El bolero no es cualquier cosa, claro que no: para cantarlo hay que asumirlo, más que sentirlo. El bolero no es una realidad, sino un deseo de realidad, al que se llega a través de una apariencia de realidad, ¿me entienden? No importa...Ésa es la filosofía del

bolero, yo lo digo en un libro...Y aquélla fue la época de oro, porque se cruzaron los clásicos que venían componiendo desde 1920 y 1930, con los muchachos del feeling, que leían poesía francesa y conocían qué cosa era el atonalismo. Y de ese encuentro salieron esos boleros que todavía hoy parece que hablan de las cosas (Castillo, 1999)

En la *La neblina del ayer*, el ambiente es nostálgico, y su misma estructura nos recuerda a la estructura de un disco de los años 1950. Los discos musicales en formatos de vinilo poseían dos lados, el lado A y lado B (A-side y B-side). En el lado A se suele tener los tracks con mejor composición musical y el disco en sí, mientras que el lado B suele tener tracks extra o bonus de las composiciones musicales del lado A. Sin embargo, muchos músicos en el siglo XX empezaron a utilizar el lado B como un sello propio de cada artista. Los Beatles, por ejemplo, en vez de poner un lado B en algunos discos, utilizan dos lados A, debido a que las composiciones están perfectamente cuidadas incluso en los bonus. Mientras que el grupo The Police ha utilizado los lados B para componer canciones incluso con más detalles que las del lado A. El mismo Padura hace una alusión a grupos como Los Beatles y The Mamas and The Papas:

Conde y sus amigos habían escuchado cientos de veces unas placas plásticas sobre las que, por procedimientos misteriosos, los técnicos cubanos lograron estampar la música de Paul Anka, los Beatles y The Mamas and The Papas -Conde en el camino recto hacia sus cincuenta, todavía se erizaba escuchando *Dedicated to the one I love*- (Padura, 2005, p.96)

En los discos de salsa esta división parece ser utilizada para la diversificación de ritmos dentro del conjunto del disco. En el lado A se puede divisar una divergente del género de la salsa, pero en diferentes tempos, mientras que en el lado B se puede divisar composiciones

que apelan a los ritmos o tempos tradicionales del género. Dicho esto, tendríamos que preguntarnos ¿Cuál es la intención de Padura al dividir su novela en un lado A y un lado B? La alusión a títulos de boleros en las dos caras de la novela nos permite pensar que el paratexto que utiliza Padura permite que el lector se adentre en las entrañas de dos boleros, aparentemente diferentes, pero construidas por el autor desde un mismo hilo narrativo. La cara A tiene el título *Vete de mí*, bolero escrito por Homero y Virgilio Espósito y estrenado en 1946, mientras que la cara B tiene el título de *Me recordarás* bolero escrito por Frank Domínguez. Desde los títulos y su apertura semántica Padura nos inaugura la relación estructural que tendrá la novela con el bolero cubano y los sucesos que está a punto de contar. En primera instancia la cara A hace alusión a *Vete de mí* porque alude el acercamiento inicial de Conde con la imagen de Violeta del Río y su encanto de bruja, mientras que en la cara B se empieza la resolución de este encuentro y por ende la resolución de la búsqueda de Conde.

En la cara A de la novela, encontramos los planteamientos iniciales de la búsqueda de Conde, la cual inicia con una premisa sincera de curiosidad por la imagen de una cantante de boleros de la época anterior a la revolución cubana. Es desde esta premisa que todo el hilo narrativo empieza a constituirse. La imagen ficcional dentro del pisque del personaje principal es el motivo (motive) según Genette (1989), que mueve al protagonista a iniciar una búsqueda incesante por convertir esa imagen ficcional por una imagen real y existente del pasado cubano. Debemos recordar que Conde es un detective cuya vida se ha basado, en mayor parte, en la búsqueda continua de la resolución de casos de investigación policiaca en Cuba. Parece entonces imposible que un detective pueda desligarse de su

oficio luego de su retiro, incluso si esa búsqueda a lo largo de la vida del personaje parece no ser de plena satisfacción.

Padura nos expone a su personaje involucrado en unas situaciones particulares: Conde ha decidido buscarse un misterio, una mentira que es fachada de una verdad oculta ya sea para lidiar con su jubilación o con la memoria de los tiempos de juventud que no volverán. Este misterio inicia con el tráfico de libros usados de una biblioteca privada de los Montes de Oca, el misterio inicia como una mera transacción para luego desenvolverse en homicidio culposo.

Las situaciones que se desarrollan van desde encuentros con viejos enemigos del mundo del crimen hasta la consolidación de nuevas experiencias que parecieron filtrarse en la adolescencia y guardarse en un cajón para ser encontradas de nuevo en la vejez del personaje. Experiencias como las de consumir drogas o acceder a lugares ilegales por primera vez, permiten que el lector divise un personaje con una visión de mundo permeada por el retiro. El contexto que apela a lo precario en la Cuba posrevolucionaria también hace parte de las caracterizaciones de las experiencias de Conde. La narración desde la carencia se da en diversas escenas de la novela, escenas en las que comer un plato corriente parece un lujo.

Desde la tarde lejana en que el Conde viera por primera vez aquel libro, en manos de un enriquecido dueño de unos de aquellos restaurantes privados nacidos en los días de más carencias, comprador compulsivo de literatura gastronómica le había seguido la pista,..., sino el más grandioso e interesado propósito de regalarle aquella maravilla a Josefina, la única persona conocida por Conde con la capacidad mágica para operar el

milagro -aun en tiempos de crisis- de convertir algunos de aquellos platos de ensueño en una realidad digerible.(Padura, 2005, p.38)

La alusión continua a un contexto socio -histórico que permite que la atmósfera narrativa se desarrolle de manera fluida y verosímil a lo largo de la novela. Los hechos que enmarcan esta primera parte de la novela tienden a lo descriptivo, nos cuentan las realidades de Conde y de sus amigos, pero a su vez permiten que se divise el misterio de la muerte de Violeta del Río, únicamente se ve la panorámica del bolero que canta Violeta y que acompaña a Conde en las noches de soledad. La música parece ser una puerta que abre la semántico de lo revelado, mientras Conde se encuentra en la noche escuchando a Violeta se desata su intimidad, al igual que su obsesión, y sus ansias de compañía.

A partir de ello valdría la pena realizar una revisión de la letra de la canción que titula la cara A de la novela para responder ¿qué relaciones semánticas se encuentran en la letra y la estructura del argumento narrativo? *Vete de mí* parece dar cuenta de un fracaso amoroso juvenil, sin embargo, esta composición logró la fama y ha sido grabada en 350 ocasiones por diversos cantautores de diferentes países.

“Tú, que llenas todo de alegría y	las ramas viejas del rosal
juventud	que se marchitan sin dar flor,
y ves fantasmas en la noche de trasluz	mira el paisaje del amor
y oyes el canto perfumado del azul	que es la razón para soñar y amar.
vete de mí.	

No te detengas a mirar

Yo, que he luchado contra toda la  
 maldad,  
 tengo las manos tan deshechas de  
 apretar  
 que ni te puedo sujetar,  
 vete de mí.

Seré en tu vida lo mejor  
 de la neblina del ayer  
 cuando me llegues a olvidar  
 cómo es mejor el verso aquel  
 que no podemos recordar.”

(Espósito, et al, s.f.)

La letra remonta una sensación de desesperación de un amor cuyo destino está marcado en el olvido, es la sensación que se emula cuando Conde escucha el bolero en voz de Violeta del Río, y parece emanar su imagen desde la contemplación. El personaje desea que la silueta de aquella mujer sea real, pero al mismo tiempo comprende que es únicamente un delineado de una figura inexistente, solo una silueta en su pensamiento. Desde este primer momento, el imaginario inicia su construcción y enmarca la caracterización de un rol, que, en este caso, es el rol de la cantante de boleros cubana, de una mujer soñada y perfecta.

Encontramos un contraste entre juventud y vejez, o bien podríamos decir de lo nuevo con aquello ya vivido: “Yo que ya he luchado contra toda la maldad” esta relación semántica entre el cansancio de vivir y a su vez la imposibilidad de aferrarse al amor: “tengo las manos tan deshechas de apretar, que ni te puedo sujetar”. A partir de este contraste se puede observar el sentimiento de nostalgia que se desarrollará a lo largo de esta cara A

En esta parte, Padura escribe fragmentos incisivos al hilo narrativo principal, que parecen ser de curiosidad para todo aquel que lea la novela y que ratifica el misterio del caso

expuesto en las primeras líneas de la novela: ¿quién es Violeta del Río? Esta pregunta inicial parece ser solo una pregunta que acongoja la curiosidad de Conde, pero luego del desarrollo de este personaje imaginario nos damos cuenta de que este inciso es en realidad el hecho principal de la novela. A lo largo de la cara A, Padura muestra unas cartas en cursiva que parecen ser cartas de amor y las cuales están ligadas al hilo inicial, y parecen contar dos perspectivas de una relación tormentosa. Únicamente en el lado B Padura nos decidirá contar el fin de las cartas.

Querido mío,

Hoy empieza el último mes de este año maldito y yo, ilusionada, suelto mi mente y me pongo a soñar que en treinta y un días amanecerá un nuevo año capaz de traernos una vida verdaderamente nueva y mejor, la vida que no debimos posponer por tanto tiempo: de amor, sosiego, tranquilidad familiar, olvidados de todo cuanto nos rodea. (Padura, 2005, p.154)

Las cartas están llenas de anhelo e incluso de cierto reclamo por la realización de una vida que no está. La mujer que escribe las cartas se asemejará más adelante a la imagen de la madre de Dionisio y Amalia Ferrero, propietarios de la biblioteca a la cual Conde va a comprar libros para ganarse el sustento. Aquí Padura deja abierta la puerta al misterio y a la intriga del descubrimiento de lo ocurrido con Violeta y del personaje detrás de las cartas. Las cartas parecen hacer parte de una polifonía o más bien de una voz nueva dentro de la historia. Conde es el personaje principal a lo largo de la novela, la voz narrativa que guía la visión entera de los hechos. Al mostrar una nueva voz narrativa Padura enmarca una nueva visión de los hechos, no de todos los hechos en el hilo narrativo, pero sí de un hecho

específico y particular y es una relación amorosa y su desenvolvimiento, una relación cuyo deber ser se da en su ocultamiento frente a la sociedad.

Barthes expresa en *Fragmentos de un discurso amoroso* (1982) que el acto de amar data de un lenguaje que ya no es retórico, sino coreográfico. Este lenguaje apela también al abismo, al abismarse cuando estamos presos de un amor y el objeto o sujeto amado no se encuentra a nuestro lado, entonces el abismo es lo único que resta en el discurso amoroso ya destruido. Este discurso parece mostrarse explícitamente a lo largo de las cartas (las cuales se encuentran tanto en el lado A como en el lado B de la novela). Padura expresa no solo partes de ese discurso amoroso que tiene como base un apego que no sobrevive sin el objeto amado, sino que representa también un posible arquetipo de enamorada, de mujer presa del abismo del amor. Temática que se tratará en el capítulo a seguir.

**ABISMARSE.** Ataque de anonadamiento que se apodera del sujeto amoroso, por desesperación o plenitud...

Cuando me ocurre abismarme así es porque no hay más lugar para mí en ninguna parte, ni siquiera en la muerte. La imagen del otro —a la que me adhería, de la que vivía— ya no existe; tan pronto es una catástrofe (fútil) la que parece alejarla para siempre, tan pronto es una felicidad excesiva la que me hace reencontrarla; de todas maneras, separado o disuelto, no soy acogido en ninguna parte; enfrente, ni yo, ni tú, ni muerte, nadie más *a quien hablar*. (Curiosamente, es en el acto extremo de lo Imaginario amoroso —anonadarse por haber sido expulsado de la imagen o por haberse con fundido en ella— que se cumple una caída de este Imaginario: el tiempo breve de una vacilación y pierdo mi estructura de enamorado: es un duelo artificial, sin trabajo: algo así como un no-lugar). (Barthes, 1982, p.13)

Continuando con la música como articulador de la narración, los boleros en los títulos iniciales de las secciones o lados (*Vete de mí* y *Me recordarás*) son augurio de lo que se verá en la narración, y el posible ambiente que estas acciones conllevan. La música no solo se encuentra dentro de la estructura de la novela como mera mención, sino que es el elemento que constituye las personalidades y caracteres de los personajes. En la cara A Padura nos muestra dos roles específicos dentro de los individuos que constituyen la atmósfera narrativa. El primero es el rol femenino en la industria musical del bolero en la Cuba antes de 1953 y el segundo es el rol masculino que se ve circundado por la misma industria musical. La mujer responde, aparentemente, a una imagen imaginativa de belleza y perfección, de embelesamiento, mientras que el hombre es una imagen de poder y resguardo, de una salvación posible frente a la debilidad ya instaurada de la figura femenina. Esto lo vemos en el desarrollo de Alcides Montes de Oca, personaje que se menciona en la primera sección del libro como un salvador del destino trágico de Violeta del Río, mujer que frecuentaba burdeles y cuyo destino parece socavarse en una Cuba depredadora.

Los personajes que se desarrollan a lo largo de la obra son ingresados en la narración como una revisión contextual del ambiente de fiesta de la época. Padura trae a colación personajes como Rogelito el timbalero, famoso por su contribución a la industria musical de la época. La característica en común de gran parte de los personajes desarrollados en este parte inicial de la obra de Padura recae en su participación en la industria musical, la cual giraba en torno a la música hispanoamericana:

Conde, quien representa a la generación que atestiguó el colapso de la utopía, se propone conjurar al fantasma con el fin de que no retorne. El investigador acude a

Rafael Giró, un musicólogo experto en boleros, a la cantante octogenaria Elsa Contreras, olvidada y redomada por la Revolución, y a Rogelito, el timbalero. Giró describe la vida nocturna de La Habana como “una locura”. La ciudad era una fiesta en la que desfilaban artistas y orquestas hasta el amanecer. Olga Guillot, Vicentico Valdés, Níco Membiela, Benny Moré, Elena Burke, Marlon Brando y Cab Calloway, son algunas de las figuras que podrían encontrarse en los espectáculos de la época. (Peña, s.f, p.173)

Los roles en los que se enmarca la música son diversos a lo largo de la narración, los roles masculinos por un lado tienen cada uno un constituyente particular, que incluso puede apelar a lo caricaturesco. Rogelito, el timbalero se muestra como un hombre con un pasado brillante pero cuyo paso por el tiempo lo deja desprovisto de brillo. Personajes como Kathy Barqué se muestran derruidos por el tiempo, con historias increíbles en tiempo pasado, pero con un final miserable. Pareciera que el escenario de la música combinado con la Revolución cubana hiciera que los destinos de aquellos cantantes, cantautores y demás figuras de la industria musical sean fatales y carentes. Las características son exageradas porque apelan a la misma nostalgia de un contexto perdido y jamás recuperado; son personajes de contexturas exageradas ya sea porque se demuestra su decaimiento físico o porque la tragedia que han atravesado los enmarca en una imagen de desasosiego. El personaje de la misma Violeta del Río se enmarca en un imaginario específico, e incluso parece ser más que un personaje cuya individualidad es verosímil. Es una individualidad que apela a la silueta, una silueta imaginada y velada por el mismo frasco de la nostalgia de aquello que no está, e incluso el personaje de Flor de loto parece ser una mujer cuyo trasegar se finaliza en la precariedad de un barrio viejo de Cuba.

Luego de la descripción panorámica del escenario narrativo, de los personajes y del misterio ya nombrado sobre la desaparición de la cantante Violeta del Río, el lado A termina con Conde y Tamara escuchando la canción *Vete de mí*. Tamara cuestiona la búsqueda de Conde explicando que el caso de Violeta es muy viejo y ya no valdría la pena reparar en sus causas, sin embargo, Conde se encuentra embelesado de nuevo con la canción y transforma la figura de Tamara por la figura de Violeta. De nuevo la música parece instaurarse como una isotopía de lo revelado, de aquello que devela lo escondido, lo no dicho:

Cuando la mujer estaba a su lado, descubría que era Tamara, pero él la identificaba como a Violeta, quien le susurraba, con su voz de bolerista sentimental, que esa noche se quedaría con él, allí frente al mar, viendo el día morir, con sus penas y sus glorias.

(Padura, 2005, p.174)

Inicia entonces el lado B, cuya apertura semántica se da desde el bolero *Me recordarás* interpretado por Fernando Álvarez y Bebo Valdés bajo el álbum titulado *Boleros íntimos*. La letra de la canción inaugura el recuerdo como hilo conductor, al inicio del capítulo de la cara b, Conde es levantado por un recuerdo que le golpea a la puerta y cuya figura que la enmarca es Manuel Palacios, un viejo subordinado de Conde quien golpea a su puerta para entregar la terrible noticia del homicidio de Dionisio Ferrero, personaje con quien Conde venía haciendo negocios sobre la biblioteca de los Montes de Oca. En primera instancia el recuerdo es un volver a la profesión que tanto disfruto en sus años de juventud. Palacios le propone a Conde ayudar con la investigación, a partir de allí la atmósfera narrativa de nostalgia y misterio en calma, se torna en una atmósfera de búsqueda terca, de investigación y de movimiento, y

sobre todo de probar frente a Palacios que Conde es inocente, aunque sea uno de los primeros sospechosos del homicidio.

Me recordarás cuando en la tarde muere el sol

Tú me llamas en las horas secretas de tu sensualidad

Te arrepentirás de lo cruel que tu fuiste con mi amor.

Te lamentarás, pero será muy tarde para volver

Te perseguirán los recuerdos vividos de ayer

Te atormentarán tu conciencia infeliz

Me recordarás donde quiera que escuches mi canción porque al fin fui yo quien te enseñó todo lo que sabes de amor

Te perseguirán los recuerdos vividos de ayer (Fernando Álvarez & Bebo Valdés, s.f.)

Las dos caras se encuentran delineadas por el recuerdo, en la cara A (Vete de mí) el sujeto que recuerda parece suplicar porque el recuerdo se vaya y lo deje en armonía, sin embargo, esta memoria es, a su vez, una representación del amor en el trasegar de la vida. Mientras que en la cara B (Me recordarás) el sujeto está preso de esta memoria, desea desligarse ya sin nostalgia ni añoranza, sino con el pleno conocimiento de que la memoria puede acabar con él. En la letra de la canción de Álvarez y Valdés parece haber una amenaza impuesta del recuerdo, recordar entonces se traspasa de la melancolía a la tortura, al castigo.

Esta semántica del castigo parece atravesar la última parte de la novela, se transforma en una necesidad constante de búsqueda de la verdad por la cual Conde desentraña unos

hilos ya sepultados en el pasado, los cuales desembocan en la vida de Violeta del Río en perpendicularidad con la vida de Nemesia Ferrero madre de Dionisio y Amalia Ferrero, custodios de la biblioteca de los Montes de Oca. Si bien en la cara A esta búsqueda de la verdad también era expuesta en el relato, en la cara B la búsqueda se demuestra como una obligación, casi como una necesidad de salvación. Los acontecimientos y las responsabilidades que tiene Conde se acentúan y entonces pasa de ser una simple búsqueda personal, a ser un revelador camino para descubrir el asesino de Dionisio, cuya muerte parece estar ligada repentinamente a los acontecimientos que acallaron la voz de Violeta del Río. Durante esta parte de la novela Conde recibe golpes y ultrajes, su moral frente al asesinato de Dionisio Ferrero se cuestiona por ser una de las últimas personas en tener contacto con Dionisio. En esta cara la semántica que se venía trabajando de la memoria continúa acechando, pero esta vez en relación con lo tortuoso.

El personaje principal de la novela inicia una travesía por sacar de la sepultura los personajes mencionados en la cara A, la dimensión de los personajes al inicio de la novela se instauraba en la dimensión ilusoria, incluso onírica, como los personajes de cuentos de hadas. Mientras que en la cara B estos personajes ilusorios se transfiguran a una realidad, a los seres que en realidad son y la manera en la que dejaron de ser nombrados les permitió destruir la máscara de una identidad impuesta. En esta sección Conde se encuentra con Juan el africano, un hombre con el que compartió en ocasiones pasadas y a quien encarcelo en más de una ocasión. Esta vez Conde realiza una petición de ayuda a Juan, y es en esta nueva dimensión de relación que nuestro personaje principal cambia de rol, pasa de ser un detective que no comparte y desconoce al otro criminal porque lo encasilla como otro negativo, a ser un sujeto que requiere el apoyo del otro, y reconoce en Juan un yo

escondido, un yo que parece refugiarse en los recodos de la memoria. Por supuesto, Padura hila el encuentro en el barrio de Veneno, barrio ubicado en la calle Esperanza, lugar de criminalidad, oscuridad y abandono en La Habana. En este escenario Juan le propone a Conde que se camufle en el espacio del barrio para no ser descubierto, imponiendo su nuevo rol de aparente criminal. Allí Juan lleva a nuestro personaje a un prostíbulo como un tratado de paz:

El Conde había llegado a sentir los primeros síntomas de la asfixia mientras escuchaba los términos del acuerdo entre el africano y la todoterreno y se descubrió al borde del desmayo cuando la mulata, mostrando una sonrisa que dejaba ver dos muelas de oro en la comisura de su enorme boca... (Padura, 2005, p.221)

El nuevo escenario narrativo que se le plantea al Conde desentraña su verdadera identidad, una identidad que trasciende los roles dentro del contexto social e histórico en el que se encuentra inmerso. De repente la búsqueda ya no es únicamente un elemento conector en el argumento del relato, sino una herramienta develadora de la naturaleza de cada uno de los personajes.

Conde no es el único personaje que parece develarse en este barrio viejo de La Habana, es en esta misma atmósfera narrativa que Flor de Loto se revela con su verdadero nombre: Elsa Contreras, quien posteriormente reconoce haberse cambiado el nombre a Carmen Argüelles para esconderse de su pasado. Este personaje femenino cuyo trasegar en el tiempo parece ser desgarrador, es quien contribuye a develar la verdad y a reconciliar la búsqueda del Conde al contarle, a lo largo de dos encuentros, la historia verdadera de Catalina Basterrechea o Lina ojos lindos conocida como Violeta del Río. En este lado B los personajes son develados en su identidad real, y en sus caminos confundidos ya por el pasar

del tiempo. Aquí tendríamos que preguntarnos la influencia de los personajes femeninos en la obra y sus roles develados en los diversos tiempos narrativos propuestos por Padura.

Los arquetipos entonces nos representan unas formas de habitar el mundo que se dan desde un espacio cultural y social determinado, varios de estos arquetipos se oponen y se nutren de su oponente para radicalizarse en un discurso. El arquetipo de la mujer fatal se encuentra en contraposición al arquetipo de la mujer real. La mujer fatal se establece como un personaje seductor cuyo propósito es atrapar al personaje masculino a partir de su sensualidad, tiene un encanto de bruja y en diversas ocasiones suele ser denominada villana por ese deseo insaciable de mostrar su sensualidad y de embrujar normalmente al héroe de la historia. En este arquetipo caben los personajes de Flor de loto y Violeta del río, sin embargo, la contraposición con el otro arquetipo se da dentro del mismo relato, ellas mismas son mostradas desde el arquetipo de la mujer real luego de que es transformada su identidad y la sensualidad a la que apelan, que solo se representa en la esfera del entretenimiento y del espectáculo, mientras que, por fuera de esta ellas siguen siendo solo mujeres. En cuanto al arquetipo de la mujer real se representa en personajes como Tamara y Josefina en *La neblina del ayer*, cuyo propósito se articula más allá de sus características físicas y la manera en que las usan, se articula desde un entendimiento de sus roles, y la representación de su condición humana, desde sus habilidades para demostrar honestidad dentro de los discursos que ejercen, ya sea como abuelas, parejas o amigas.

## **2.2 Transformación de identidades y personajes**

Ana Lydia Vega es una escritora nacida el 6 de diciembre de 1946 en San Juan Puerto Rico. Tiene una maestría en literatura francesa (1971) y un doctorado en literatura (1978). Es conocida por su labor de profesora, pero se inició en la escritura desde los siete

años, leyendo poesía y novelas en inglés. Vega es conocida por un tinte satírico en su escritura, pero es a partir de la oralidad que Vega utiliza el lenguaje como una representación cultural, ya sea de una identidad nacional (colectiva) o una identidad individual. Ha escrito libros como *Pasión de historias y otras historias de pasión* por el cual recibió el premio Juan Rulfo Internacional de París en 1984, *Vírgenes y mártires* (1981), *Encaranublado y otros cuentos del naufragio* (1982), *Falsas crónicas del sur* (1991) y *Ciertas crónicas del norte* (1992). En “Letra para salsa y tres soneos por encargo” Vega utiliza la música como un elemento que va más allá de la ambientación o constitución narrativa de los personajes. La música como la estructura misma de la ficción, es través de esta que se demuestra la cotidianidad del hecho social, el coqueteo, los diálogos y actos de los bares caribeños.

Vega deja en claro algo fundamental para su escritura, más allá de su configuración de estilo narrativo, sus relatos nos permiten observar su creación narrativa desde una transgresión del orden determinado en lenguaje escrito. Esta transgresión se da en relación con el campo político en el que emerge su contexto puertorriqueño. La escritora ha manifestado su posición frente a la independencia de Puerto Rico en la “Proclama de Panamá” aprobada en el Congreso Latinoamericano y Caribeño por la independencia de Puerto Rico en noviembre de 2006. Si bien la ideología de la escritora puede ser una temática dividida en su obra como producto narrativo o creativo, su interés por la reivindicación de una identidad caribeña permite crear un lazo de nexo con el interés de reivindicación nacional de Leonardo Padura en *La neblina del ayer*. La identidad del Caribe parece ser un tema de interés en los dos autores, al igual que la incesante búsqueda por su representación en las creaciones literarias.

En “Letra para salsa y tres soneos por encargo” cuento publicado en 1979 en el tomo de *Virgenes y Mártires* que realizo junto a Carmen Lugo Filippi. Vega utiliza la música desde el reconocimiento de un escenario real puertorriqueño en un ambiente ficcional narrativo, desde el inicio de la narración nos trae un ambiente conocido para un contexto general hispanoamericano, el ambiente de fiesta y entretenimiento. Los signos lingüísticos son visibles, el lenguaje que utiliza se encuentra lejos de ser formal. Este lenguaje no solo es característico de la isla de Puerto Rico, sino de su música popular.

Pero el salsero solitario vuelve al pernil, soneando sin tregua: qué chasis, negra, qué materia estás, qué materia prima, qué tronco e jeva, qué zocos, mamá, quién fuera lluvia pa’ caelte encima. Dos días bíblicos dura el asedio. Dos días de cabecidura persecución y encocorarte cantaleta. Dos luengos días de qué chulería, trigueña, si te mango4 te hago leña, qué bestia esa hembra, sea mi vida, por ti soy capaz hasta de trabajal, pa’ quién te estarás guardando en nevera, abusadora” (Vega, 1983, p.84)

En el cuento de “Letra para salsa y tres soneos por encargo” desde el epígrafe Vega nos ratifica con una apertura semántica relacionada con la música que su historia partirá desde un lugar ambientado por salsa, y por ambientes sonoros. La música inicia como una eje constructor de la atmósfera narrativa, el lector al cuestionarse sobre el contenido del epígrafe “La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida...” (Blades, s.f) puede intuir la ironía con la que juega Vega en sus cuentos, recurso que en definitiva nos llega siempre como una sorpresa irreverente, una forma de relatar esta sorpresa es similar al *knock out* de Cortázar, que espera dar una estocada al final del cuento. Una sorpresa final que nos deja irónicamente tirados al suelo en una carcajada.

Existe también una circularidad narrativa al inicio del cuento que se ratifica al final, la atmósfera narrativa comprende un espacio denominado por la autora como “De Diego” haciendo referencia a una calle conocida en San Juan de Puerto Rico. El inicio de la aventura oculta todos los sucesos a desarrollar, pero nos deja uno en claro, el coqueteo que llevara a un acto de intimidad. Luego de la resolución del relato, la historia termina de nuevo en la “De Diego” permitiendo encarar un círculo sin fin, una continuidad que se repite. El relato termina donde inicia e incluso con familia de palabras similares y algunas idénticas a las del inicio del relato.

Esta continuidad que se repite recuerda la teoría de Benítez Rojo sobre *La isla que se repite* (2010) en la que patrones culturales y sociales se repiten en un ciclo sin fin, sin importar la localización geográfica requieren de dos cláusulas determinantes el mar y una posible necesidad de organización o en su defecto desorganización social. En el caso de Benítez se habla de la *machina* del Caribe que se encuentra instaurada en el mar y cuya misión deliberada es convertir a las islas en puertos mercantiles y espacios que funcionen desde un conjunto de complejos mecanismos sociales. Si bien no estamos hablando de la misma teoría, si puede hacerse una revisión de esta que sirva como herramienta de medición para otra repetición de organización social que obedezca a cláusulas similares, es decir un espacio de complejos mecanismos sociales que se repiten en diversos lugares del mundo. Partiendo de allí se debe instaurar una dialéctica de lo que la isla de Puerto Rico es como isla caribeña y de lo que Vega dese retratar de esta isla.

Puerto Rico es una isla del Caribe cuya identidad ha sido marcada no solo por su trasegar histórico, sino por un sincretismo particular. La cultura de Puerto Rico parece estar enmarcada en culturas diversas. Su cultura es una unión de costumbres indígenas como la

de los taínos, pero también costumbres de origen español y africano, posee rasgos anexos de la cultura dominicana y estadounidense. Su soberanía de Estado parece estar en conflicto por ser un estado libre asociado a los Estados Unidos, lo cual ha generado que la isla posea una fuerte influencia norteamericana. En 1952 se realizó un acuerdo entre Puerto Rico y Estados Unidos impulsado por el partido PPD (Partido Popular Democrático) en el que se le dio al país hispano un gobierno autónomo, por lo que su nombre en la lista de las colonias estadounidenses de la Organización de las Naciones Unidas fue borrado.

Las islas del Caribe hispano y en general muchos territorios hispanoamericanos poseen en su dialéctica una influencia de la oralidad marcada. Vega en una intención de representar este lenguaje característico, que parece ser similar a los fonemas de otros territorios del Caribe hispano, relata el cuento desde expresiones nacionales. Palabras con semánticas diferentes que desean con ahínco mostrar el territorio en el que emergen. Parece ser que el deseo no es únicamente demostrativo, sino que apela a lo popular de la nación puertorriqueña. Nos hace pensar que, si no fuera por los pies de página, una persona con alejamiento de las culturas caribeñas le sería imposible comprender en su totalidad las expresiones de los personajes del relato. Esta inscripción no solo se da desde los roles e imaginarios postulados en el relato, sino desde el ritmo que este utiliza.

#### Soneo I

Primeros auxilios. Respiración boca a boca. Acariciando la pancita en crisis, la Tipa rompe con un *rapeo* florecido de materialismo histórico y de sociedad sin clases. Fricción vigorosa de dictadura del proletariado. Recital aleluya del Programa del Partido. El Tipo experimenta el fortalecimiento gradual, a corta, mediana y larga escala, de su conciencia lirón. Se unionan. (Vega, 1993, p.87)

La isla se encuentra enmarcada en los años setenta como ya se ha explicado antes el conflicto identitario de la isla data de referencias históricas anteriores a la época de la autora, sin embargo, en la época histórica de Vega hay tres conflictos relevantes; el primero en relación con la lucha de los derechos civiles en Estados Unidos, la guerra de Vietnam y las huelgas estudiantiles, si bien estos hechos sociales parecen poco relevantes para una escritura de ficción, Vega permite que su escritura obtenga un tinte político marcado, si bien el conflicto de las identidades se observa a lo largo de la historia, sus analogías dan cuenta de estos conflictos que la atraviesan:

Pero la verdad es también que el momento histórico está ahí, tumbándole la puerta como un marido borracho, que se le está haciendo tarde y ya la *guagua* pasó, que entre Vietnam y la emigración queda el racionamiento, que la estadidad es para los pobres, que si no *yoguita* engorda y que después de todo el arma importa menos que la detonación. Así es que: todo está científicamente programado. (Vega, 1983, p.86)

Esta referencia si bien parece un ejemplo sencillo data de información el ambiente narrativo y contribuye a la construcción de la voz narrativa. Estas referencias a conflictos políticos no se dan únicamente como un anexo irrelevante, en otras ocasiones la autora utiliza estos conflictos como ejemplificación del acto que atraviesa el relato, utilizándolos como una especie de analogía. En una frase utiliza el ejemplo de Los Somoza familia nicaragüense que gobernó autoritariamente el país, utilizando la expresión “Entre el culipandeo, más intenso que un arrebato colombiano, más perseverante que Somoza, el Tipo rastrea a la Tipa” (Vega, 1983, p.84).

Estos paratextos que utiliza Vega permiten una revisión del cuento que va más allá de su ficcionalidad, en el que los sucesos históricos/sociales que se plasman allí hacen parte

de una realidad, o más bien de un imaginario extraliterario que obedece incluso a las reglas o estructuras culturales de la realidad de la isla. De esta misma forma Vega utiliza la realidad como una palanca que influye en su relato pero que no es netamente una referencia prosaica, sino que permite que el lector revise su ficción con base a un contexto no imaginado, sino real y verosímil. Vega hace una analogía con términos políticos sobre una iniciación erótica del acto íntimo, utilizando palabras como *dictadura del proletariado*, *materialismo histórico* y *programa del partido*:

Respiración boca a boca. Acariciando la pancita en crisis, la Tipa rompe con un *rapeo* florecido de materialismo histórico y de sociedad sin clases. Fricción vigorosa de dictadura del proletariado. Recital aleluya del Programa del Partido. El Tipo experimenta el fortalecimiento gradual, a corta, mediana y larga escala, de su conciencia lirón (Vega, 1983, p.87)

La utilización de términos que parecen relacionarse con otros contextos hace parte del estilo de Vega y a su vez de las isotopías que construye en el relato, entendiéndose isotopía como la homogenización de campos semánticos en un relato para dar significado al hilo narrativo, la isotopía por un lado se construye a través de los semas (unidades de palabras) que se muestran en un campo semántico específico. En el caso de Vega, la isotopía del lenguaje tiene dos vertientes, pareciera que el relato incluyera una historia que responde a un orden popular (una isotopía de lo cotidiano, de lo popular), sin embargo, otros términos responden a un orden intelectual (lenguaje elevado y adornado), de conocimiento previo, aquí se muestra un ejemplo: “El Tipo trata de abrir la puerta del carro sin levantar el seguro, hercúlea empresa” (Vega, 1983, p.84) Se combinan términos cuyo

orden es diferente en una misma organización sintáctica, términos como tipa y hercúleo, la primera que parece responder a un orden popular y la segunda a un orden intelectual.

La estructura del cuento nos entrega una relación semántica entre los hechos acontecidos en la narración y la música del género salsa como una relación que se da desde dos vertientes, uno la relación estructural que utiliza Vega para organizar su narración, y dos la relación con la salsa como fenómeno identitario y su perpetuación de estereotipos sociales. En el artículo “Estructura de una composición musical de salsa clásica en el cuento “Letra para salsa y tres soneos por encargo” de Ana Lydia Vega” de Silvia Calle Mora (2012), se realiza la siguiente ejemplificación en relación con la estructura musical de la salsa brava o salsa clásica:

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 a 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, p.162).

Aquí Mora parece tener presente la estructura de la salsa clásica y como esta estructura se apropia en el cuento para darnos un viso de repetición que se asemeja a un estribillo o coro. Si bien podríamos interpretar el soneo como repetición en el cuento, no parece haber indicio de una acción continuada o una aliteración particular. Según la interpretación de Vania Barraza en “Letra para salsa y tres soneos por encargo de Ana Lydia Vega: ¿subversión a través de lo divertido?” (2010) los tres soneos del cuento pasan a dar cuenta de tres relatos diferentes. Cada soneo pasa de ser un estribillo de la estructura de la salsa clásica a designar un final diferente de la letra de salsa, que sería el cuerpo del hilo narrativo del relato.

A lo largo del hilo narrativo Vega continúa reafirmando el acto íntimo, a pesar de ello, El tipo parece tener un conflicto con la consumación del acto y huye al baño. A partir de allí Vega utiliza los tres soneos para divertir al lector y jugar con tres posibles finales. En el primer soneo “el acto queda dialécticamente consumado” (Vega, 1983, p.87) esto parece referirse a que se consumó el acto, pero el placer fue omitido, o se espera por el bienestar del tipo después de su ida repentina al baño y se decide esperar a otra ocasión para consumir el acto. En el soneo dos “el acto queda equitativamente consumado” (Vega, 1983, p.88) la tipa exige por que el placer del acto se divida de forma igualitaria, reclama mientras fuma un cigarro y utiliza su brassier de cenicero, instaurando la dialéctica de que el acto se dé placentero para ambos. El acto efectivamente es consumado en este segundo soneo, pero de una forma reconciliadora con el rol de la mujer. Si bien el último soneo afirma la circularidad del relato, con el soneo dos se da una reconciliación del discurso del estereotipo del hombre porque la satisfacción sexual fue equitativa en la esfera íntima, mientras que, si el soneo uno se diera, el rol de la mujer no tendría reconciliación ni en la

esfera pública ni en la privada, sería una silueta accesoria que no pudo establecer su discurso en ninguna circunstancia en el desarrollo del relato. En el tercer soneo Vega parece demostrarnos que el acto no se da y por ende utiliza esta digresión narrativa para contar al lector que La tipa deja de nuevo al tipo en la calle “De Diego” y El tipo inicia de nuevo con la reiteración del discurso de coqueteo, como si de alguna forma el hecho hubiera sido consumado por el discurso al que él recurre más no por una acción real.

Las colectividades que escriben estos dos autores se relacionan desde sus personajes, su visión y sus decisiones en la narración. Las colectividades de imaginarios de nación no están únicamente ligados a posiciones políticas o sociales, son imaginarios en común con el elemento musical. Los territorios que se cargan de sonido son territorios imaginados desde el ritmo y desde su convención social, en el caso de Padura el bolero como discurso de la memoria, y el de Vega la salsa como discurso del desarrollo de los individuos en el ámbito social, y por ende su marcado rol social.

Por otro lado, en *La neblina del ayer* de Leonardo Padura podemos exponer las identidades de ciertos sujetos narrativos que son transformados, ya no a partir del espacio transgresor, sino desde la atmósfera social que envuelve la música como espacio de transformaciones. A diferencia de Vega, por la diferencia en la estructura del relato, Padura utiliza la estructura de la novela para enmarcar los acontecimientos, por ende, los personajes evolucionan capítulo a capítulo de manera lenta y proporcional. Al inicio de la novela los sujetos narrativos se instauran como personajes en una memoria colectiva de la Cuba pre revolucionaria, la manera en la que Padura muestra este cambio de identidad es desde el nombramiento de los mismos personajes. Mientras los personajes sean nombrados a partir de la memoria, de un pasado narrativo y de una esfera pública poseen nombres

diferentes, Flor de Loto, Violeta del Río, Kathy Burqué, etc. Luego de que los personajes son nombrados en la esfera íntima del relato y en el presente contextual de Cuba, sus nombres reales son utilizados, es decir sus identidades parecen florecer. Flor de Loto es ahora Carmen Arguelles y Violeta del Río es ahora Catalina Basterrechea.

Existe entonces una develación en el ambiente musical, los primeros nombres adjudicados a los personajes al inicio de la novela son nombres pertenecientes a la industria musical, a un producto que desea venderse y realizar un camino por el salón de la fama. Parece ser la industria musical o el acercamiento de los personajes a este nicho musical que hace que las identidades de estos sujetos sean escondidas y transformadas en un otro cercano a ellos mismos. Dos individuos en cada sujeto, el sujeto que muestra en la esfera pública y el sujeto que se expone en la esfera íntima, con su nombre real, con su humanidad.

Valdría la pena reconocer que las identidades de estos sujetos narrativos son develadas a partir de la búsqueda de Conde, sin embargo, hay otros personajes que no son develados a partir del reconocimiento de su nombre real, si no a través de su descubrimiento. Es decir, personajes como Nemesia Moré madre de Dionisio Ferrero y Amalia Ferrero, es nombrada desde su rol como madre de estos personajes al inicio de la novela, pero solo hasta la segunda parte del relato su nombre es descubierto gracias al relato de Carmen Arguelles.

A su vez, hay otros personajes que parecen no recibir ningún tipo de evolución o cambio a lo largo de la novela, pareciese que porque no pertenecen a esta esfera musical que cobija a los otros personajes ya mencionados. Tamara, Josefina y Manuel Palacios, por ejemplo, son sujetos narrativos que acompañan la vida de Conde y que cuya mención no

cambia a lo largo del relato, porque son personajes que hacen parte del contexto cotidiano de Cuba y cuya relación con el contexto musical es nula. Por otro lado, hay personajes como Juan el africano y Veneno que pertenecen al contexto del crimen y cuyos nombres son únicamente agendados a partir de sus sobre nombres, títulos que se enmarcan en la criminalidad y en los contextos de la vieja Habana y de la calle Esperanza, atmósferas narrativas que parecen antagónicas a Conde en su rol de detective.

Si bien los nombres y las identidades van transformándose a lo largo de la novela, se puede observar que aquellos sujetos narrativos cuya influencia se da desde la música, son configuraciones identitarias cambiadas por el medio. Cabe aclarar que la mención de identidad en el caso de las premisas anteriormente postuladas se da únicamente desde el análisis de los elementos narrativos del relato y no desde la concepción de identidad en una realidad no narrativa.

### Capítulo III

#### Siluetas femeninas, cuadros masculinos

Los sentires identitarios de las naciones caribeñas parten de un trasegar histórico que parece perpetuarse a lo largo de eventualidades sociales y culturales. De acuerdo con Benítez Rojo en *La isla que se repite* el modelo del territorio del Caribe si bien se ubica en lugares geográficos diversos, su modelo cultural y social parece repetirse sistemáticamente en otros territorios. El Caribe comprende no solo un vasto territorio que colinda con el océano, sino un territorio que repite en diversos tiempos históricos y sociales un grupo de costumbres que constituyen una identidad.

Estas identidades conforman a su vez roles sociales e imaginarios del ser, para Benítez Rojo este mecanismo de repetición y de formación cultural se da bajo diversos escenarios y funciona a su vez como lo haría una máquina, de una forma organizada y particular. De acuerdo con Deleuze y Guattari interpretados desde la visión de Benítez Rojo (2010), esta máquina posee una función en especial y estará siempre presta a obedecer los fines de quien decida encenderla, de la misma forma en la que se organiza una plantación, o un sistema económico/social que obedece a unos cargos de jefe/ trabajador, feudal/siervo o amo/esclavo. Existe entonces una organización de los roles sociales que obedecen a unos conjuntos de organización económica, unos posibles sujetos, ya estudiados y demarcados, que obedecen a ordenes sociales instaurados por el régimen político dominante.

Los roles sociales dentro de esta máquina son a su vez referencias culturales. El modelo de hombre o de ser humano también es modelo de organización cultural. De acuerdo con Amparo Moreno en *El arquetipo viril protagonista de la historia* (1987) el ser humano

establecido obedece no a una generalidad social o cultural que abarca a toda la especie, sino más bien a un hombre en específico, a un ser con unas particularidades las cuales no abarcan la totalidad de la condición de humanidad. Lo masculino aterriza en esta concepción, como un arquetipo que es ambiguo, la autora lo describe como “la ambigüedad de lo masculino”. Todo hombre, no es todo hombre, es únicamente un hombre blanco de clase hegemónica y que pertenece a la cristiandad europea occidental. Este arquetipo de humano excluye, por supuesto, al rol de un otro humano, no hay un humano mujer o un humano afro o un humano anciano, este arquetipo parece responder no solo a los actores históricos de las sociedades humanas, sino a los arquetipos escritos en la historia como únicos y protagonistas.

Partiendo de este arquetipo viril protagonista que parece operar bajo la discreta funcionalidad de la maquina social, la figura femenina se halla cargada de una significación netamente masculina. La visión de la mujer no solo en la historia de la humanidad, sino en la literatura arcaica es la silueta de una mujer que da cuenta del arquetipo viril protagonista, cuya visión de mundo se ajusta a las prescripciones simbólico-religiosas de la cristiandad (Moreno, 1987) La mujer como receptáculo de maternidad, de virginidad, de pulcritud, todos los valores que la encarnan han de ser incluso, poco humanos, y en su mayoría divinos, su comportamiento es también un comportamiento que materna al arquetipo viril protagonista, quien desde un deseo de poder y colonización utiliza su supremacía para moldear todo aquel espécimen humano que no responde a su cosmovisión judeocristiana. Este arquetipo, por otro lado, es obligatoriamente el protagonista de las historias humanas porque es el único molde posible de ser.

Este arquetipo viril protagonista planteado por Moreno se continúa desarrollando desde otra arista, no solo parece propenderse desde lo masculino, sino desde lo público. Los escenarios públicos son en los que se desarrolla este arquetipo, por ende, este modelo de comportamiento no solo segrega o marginaliza un comportamiento femenino no hegemónico, sino un comportamiento privado que se fecunda en los espacios íntimos, espacios que son desprovistos de importancia para la máquina social del arquetipo viril.

El modelo de comportamiento público olvida las diversificaciones de lo privado e incluso de ciertos deseos no hegemónicos y a partir de allí podemos dar valía al discurso literario por encima del histórico, el cual parece basarse más en lo privado que en lo público. Estas divisiones de la esfera pública y privada dieron luz desde la teoría planteada por Spivak en “¿Puede el subalterno hablar?” (2003) que menciona que el subalterno entendido como sujeto que no hace parte de la máquina social, ni del orden hegemónico, no puede hablar porque su discurso no será legitimado en la esfera pública. Por otro lado, en la esfera privada los sentimientos más primigenios del humano son relevantes, un humano que puede ser no únicamente un hombre hegemónico como lo plantea el discurso histórico, sino una mujer/ hombre diverso y amoldable al contexto, un ser variado como lo es la misma condición humana.

Aterrizando en los discursos narrativos de los escritores caribeños a tratar, la intimidad y los escenarios privados son preponderantes en Vega y Padura. En “Letra para salsa y tres soneos por encargo” y *La neblina del ayer*, los protagonistas de las narraciones si bien se enmarcan en un modelo de comportamiento público y en un posible arquetipo social, su modelo de comportamiento oscila también en lo privado. La esfera íntima demuestra características y particularidades de los personajes masculinos o femeninos que parecen

obviarse en la esfera pública. A partir de este escenario de lo privado, valdría la pena preguntarse por la perpetuación de los arquetipos sociales histórico/hegemónicos en las obras a tratar o por el contrario en una revolución discursiva desde el campo literario de estos arquetipos histórico/hegemónicos.

Vega parece establecer dos divisiones de atmósfera narrativa, la primera en relación con los lugares de orden público en el que nuestros dos personajes entablan una relación discreta y la segunda en relación con lo privado, escenario que parece develar la verdadera naturaleza de los dos personajes. Los dos actores sociales al inicio del cuento responden a un orden público. Dentro del hilo narrativo y los sucesos se demuestra el asedio entregado por el tipo a viva voz dentro del escenario narrativo:

Dos días bíblicos dura el asedio. Dos días de cabecidura persecución y encocorarte cantaleta. Dos luengos días de qué chulería, trigueña, si te mango te hago leña, qué bestia esa hembra, sea mi vida, por ti soy capaz hasta de *trabajal*, pa' quién te estarás guardando en nevera, abusadora (Vega, 1983, p.84)

Luego de la insistencia inacabable del tipo, el personaje mujer (la Tipa) decide proponer un nuevo hilo discursivo con la pregunta “¿Vamos?”, el Tipo claramente accede y salen del escenario público a uno instaurado en la esfera de la intimidad. Vega inicia enmarcando los pensamientos de los dos personajes e irradiando las posibles conjeturas del Tipo, que en realidad no tiene dinero ni lugar para llevar a la Tipa y que no sabe qué hacer, el Tipo posteriormente le propone a nuestro personaje femenino que se acerquen a un motel “Piñones”. A partir de allí el discurso instaurado en la cita anterior sobre la virilidad a flor de piel del tipo parece truncarse por una lista de hechos particulares: 1. El Tipo no puede abrir la puerta del carro, 2. El Tipo no puede pagar el motel y 3. El Tipo no puede consumir

el acto. Esta lista de imposibilidades deja a la Tipa, nuestro personaje femenino, como figura conductora del encuentro y por ende como sujeto de poder dentro de la esfera íntima.

Las dos esferas parecen entonces dar cuenta de dos discursos, uno que parece mostrarse desde el coqueteo y el segundo desde la acción. De acuerdo con Vania Barraza en su artículo “Letra para salsa y tres soneos por encargo de Ana Lydia Vega: ¿subversión a través de lo divertido” (2010) el espacio de lo social o de lo público es un espacio legitimado únicamente por los sujetos que pertenecen al mismo, es decir el escenario público obedece a la esfera de poder, que en el caso del cuento parece ser el discurso masculino, mientras que el espacio privado obedece al subalterno. A partir de esta premisa, se instaure un nuevo concepto, *el subalterno*<sup>2</sup> sujeto que profesa ser un antónimo del arquetipo viril protagonista, y que incluso intenta trasgredir el discurso para ser escuchado pero cuyo camino no parece tener éxito alguno. Aquí valdría la pena preguntarnos, si la Tipa expresa lo sucedido en la esfera de público ¿alguien podría legitimar su discurso? O por el contrario el Tipo, quien pertenece a la esfera de poder social, puede ser el único que legitime su discurso en un escenario social y público.

La anterior pregunta ha rondado mi cabeza por varios momentos, Barraza expresa que, si bien los diálogos y las acciones narrativas de los personajes tienen como intención demostrar algún tipo de subversión del discurso hegemónico, este intento es fallido porque el rol de poder cambia en el escenario íntimo más no en el público. Al final no hubo espacio público en el que la protagonista pudiera dominar y legitimar su discurso. Esta premisa parece ser netamente ideológica en un principio, pero es solo al finalizar el cuento que se evidencia la circularidad de la narración, el cuento inicia donde termina. No hay

---

<sup>2</sup> Subalterno concepto definido en “¿Puede hablar el subalterno?” de Gayatri Chakravorty Spivak

cambio o evoluciones de los personajes al final del cuento y parece entonces que los hechos narrativos son solo revisiones anecdóticas de un anoche de pasión. Barraza expresa que Vega no subvierte el rol por este final circular, sin embargo, me atrevo a pensar que la intención manifiesta de Vega no era subvertir el rol, sino por el contrario mostrarlo legítimo como una analogía a lo que realiza la sociedad frente a estos discursos estereotipados.

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. Con la intensidad de un arrebato colombiano y la perseverancia somociana, con la desfachatez del *Sha*, el Tipo reincide vilmente. Y se reintegra a su rastreo cachondo, al rosario de la interminable aurora de qué *meneo* lleva esa mulata, oye *baby*, qué tú comes *pa estal* tan saludable, ave maría, qué *clase e lomillo*, lo que hace el arroz con habichuelas, qué troj de *calne*, mami, si te cojo... (Vega, 1983, p.84)

### 3.1 Sentires y fisuras corpóreas

¿Qué es el cuerpo en lo femenino? Un territorio de conquista, de repositorio de lo sexual, o de herramienta de lucha política. Elija la opción correcta. Recuerdo la lectura del poema *Test* de Nicanor Parra cuyo elemento principal radica en la pregunta al lector sobre lo que es la anti-poesía y el anti-poeta, el lector como un niño elige la respuesta de una lista interminable e incoherente de presunciones poéticas. Podríamos hacer lo mismo con la funcionalidad del cuerpo en el sentir femenino, pareciera entonces que deberíamos enlistar toda una infinidad de elementos activos en relación con lo corpóreo. Ana Teresa Torres en *Historias del continente oscuro* (2018) expresa que Freud en sus estudios psicoanalíticos carecía de explicación frente a los fenómenos neurológicos de muchos sentires femeninos, pareciese que el sentir del cuerpo de la mujer es también un territorio inexplorado y por

ende incomprendido. Este cuerpo que nos atraviesa ha sido puente de represalias por esa incompreensión y a su vez ha dado cabida a luchas políticas de arquetipos viriles hegemónicos, luchas que parecen no pertenecer al cuerpo femenino pero que hacen parte de su historia. Cómo comprender el cuerpo desde una narrativa literaria, qué discurso sobre el cuerpo y su sentir nos muestra Ana Lydia Vega en “Letra para salsa y tres soneos por encargo”

Vega se enmarca en un discurso de la ironía, tal como lo mencionábamos anteriormente, este discurso irónico parece ser la única salida a la finalización circular del cuento. Bajtín expresa: “Lo cómico y lo paródico se identifican como formas de resistencia popular hacia la cultura oficial” (1974) la risa entonces es el único mecanismo posible para cuestionar sistemas de poder. Dentro del discurso irónico Vega expresa al cuerpo como una herramienta que obedece los deseos del discurso, si bien el cuerpo femenino desea una expresión propia que no esté subyugada a los intereses del arquetipo viril, es de igual forma un cuerpo en pro de los deseos humanos de un sujeto, incluso de sí mismo.

El personaje de La tipa decide utilizar su cuerpo como herramienta de placer y es ella quien decide instaurarlo a través de la rendición frente al deseo. En la secuencia narrativa no podríamos decir que la Tipa decide acceder al encuentro íntimo con el Tipo por subyugación o manipulación, es todo lo contrario, ella evita los obstáculos propuestos en el hilo narrativo para llevar a cabo el acto íntimo, ella desea estar con alguien, tal vez no específicamente con el arquetipo viril pero sí de una forma u otra con alguien que permita consumir ese deseo. Esa reivindicación del deseo del personaje permite que exista una posible transgresión de la realidad de su cuerpo como dispositivo que obedece las órdenes de la máquina hegemónica, y que sea más bien un dispositivo que responde a los deseos del

individuo. Existe a su vez otra revisión del cuerpo dentro del cuento a partir de la mención semántica de la salsa, Barraza comenta “La salsa, un discurso en principio marginal se transforma en un modo de conocer una realidad estereotipada en que las voces más legitimadas tienen derecho a la palabra” (2010) El uso del cuerpo en el baile es también un sentir profundo que, si bien puede darse desde las raíces caribeñas que componen el discurso antillano de Vega, enmarca la caracterización del personaje.

El cuerpo trasciende en un sentido literario, se empieza a convertir en una posible isotopía literaria. Semas como componentes de significado a lo largo del relato se van hilando con frases como “fiesta patronal de nalgas” o el “culipandeo” expresiones que construyen el cuerpo como un principal protagonista. El cuerpo entonces dentro del desarrollo del relato posee dos vertientes, en primera instancia el cuerpo como una herramienta de visibilización de los deseos y su consumación, en segunda instancia el cuerpo también parece estar subyugado al rol que ejerce el personaje que lo posee. En el caso de Vega la Tipa utiliza su cuerpo como medio para consumir el deseo, pero ese cuerpo más allá de ser herramienta está subyugado al rol de mujer, que, si bien es un rol aparentemente activo en la esfera íntima del relato, en la esfera pública es desprovisto de ese rol activo y pasa a ser el de un rol pasivo. Si bien la Tipa toma las riendas en las acciones dentro del relato cuando se encuentran en la intimidad, al finalizar el tercer soneo nos damos cuenta de que en la esfera de lo público la Tipa no tiene discurso ni participación, por ende, no es desprovista de ese rol activo.

Según Judith Butler y su noción de performatividad tomada como influencia de Foucault, el género no se desde una posición natural, es por el contrario una construcción

de cuerpos culturalmente (2015). Estos cuerpos culturalmente construidos se exponen en los personajes del cuento, La tipa con su contoneo de caderas y su pelo al caminar es también poseedora de ese cuerpo construido. Parece que si bien el cuerpo está construido en la cultura también parece establecerse en una de las esferas sociales habladas anteriormente y propuestas por Spivak (esfera pública y privada) ¿Habrá entonces un cuerpo bajo el mismo sujeto que responda a un rol y otro cuerpo diferente que responda a otros juicios, dependiendo de la esfera en la que se encuentra? Podríamos decir que efectivamente la noción del cuerpo parece también obedecer esa orden de los discursos de acuerdo con la esfera en la que se encuentra.

En Vega El tipo también es poseedor de ese cuerpo construido culturalmente, mientras El tipo parece estar en dominación completa de sí cuando se encuentra afuera con sus amigos en la De Diego, la relación con el cuerpo cambia cuando se encuentra con La tipa en el dormitorio, ya no está dominándose a sí mismo, su cuerpo le hace malas pasadas y lo deja imposibilitado para dominarlo.

En el baño saturado de King Pine, el macho cabrío se faja con la naturaleza. Quiere entrar en todo su esplendor bélico. Cerebros retroactivos no ayudan. Peles a través de puerta entreabierta: nada. Pantis negros de maestra de estudios sociales: nada. Gringa soleándose tetas *Family Size* en azotea: nada. Pareja sobándose de A a Z en la última fila del cine Paradise: nada. (Vega, 1983, p.86)

La imposibilidad del cuerpo es también la imposibilidad del performance, y aquí parece esconderse un desarrollo relevante de la conformación del sexo o del acto íntimo, según Butler en *Gender trouble* (2015) el acto íntimo desde la concepción del género sexual puede demostrarse como un performance, claramente el performance puede ser

hegemonicamente aceptado y en relación con él se configura el género. La Tipa es mujer y actúa como tal al utilizar su cuerpo desde el performance que se desarrolla a lo largo del cuento, hasta incluso hilar toda la trama, sin embargo, el acto de performance y de develación del acto íntimo no es el único elemento semántico que se desarrolla. Los pensamientos y el fluir de conciencia de la Tipa expone, más allá del performance, la relación de ella con ese acto íntimo, el porqué de su posible deseo y de su aceptación repentina luego de los “dos días bíblicos de asedio”. En ese fluir de conciencia aparece un nuevo personaje que es Héctor, un sujeto que parece ser mediador del deseo, aparentemente un hombre con quien la Tipa tuvo una relación larga pero que engaña vilmente a nuestro personaje. La Tipa se ve movida por este deseo de resarcimiento frente a sus encuentros sexuales con esta expareja y decide que ella también puede ser dueña de su deseo.

Esta herramienta de lo corpóreo parece continuar develando sentidos cuando reconocemos la apertura semántica de los personajes principales del relato: la Tipa y el Tipo, escritos con primera letra en mayúscula, estos nombres a diferencia de los personajes de Padura son sustantivos comunes, no parecen pertenecer a una identidad individual, cualquiera puede ser la tipa y cualquiera puede ser el tipo. Este nombramiento genérico utilizado por Vega se reitera desde el performance mismo, parece una salida típica a bailar en la que dos sujetos se observan, se gustan y deciden ir a un lugar más privado. Parece entonces que hay dos significados ocultos, el cuerpo como norma y rol estereotípico, pero a su vez como herramienta que articula el discurso de cada uno de los sujetos dentro de las esferas sociales.

El Tipo como que se *friquea* pensando en la cantidad de gente que habrá sonrojado esa bombilla chillona, toda la bellaquería nacional que habrá desembocado allí, los

cuadrazos que se habrá gufeado ese espejo, todos los brincoteos que habrá aguantado esa cama. (Vega, 1983, p.85)

Vega reconoce en su voz narrativa y por medio de los personajes que el performance planteado a lo largo del relato, a pesar de estar en una esfera íntima, actúa en cierta manera como si estuviera en una esfera pública, demostrando los estereotipos no solo del cuerpo, sino del rol social en el que se enmarca cada uno de nuestros personajes. La Tipa y el Tipo continúan dando rienda suelta a su deseo, elemento que no podrían hacer en la esfera pública, sin embargo, continúan estableciéndose dentro de unos estereotipos de cuerpo dentro de la cultura Caribe en la que se enmarca el relato. La Tipa continúa siendo una mujer voluptuosa mientras que el hombre continúa recalcándose como un típico conquistador. Este arquetipo de la mujer voluptuosa también se ratifica en algunas letras de salsa que suelen hacer referencias al cuerpo de la mujer desde sus atributos destacables que a su vez son una representación de la mujer latina, por ejemplo, en la canción *Mujer Boricua* de El gran combo de Puerto Rico se escuchan estos versos: “¡Qué ricas son! / Cómo mueve la cintura/ Esa morena me rompe el coco/ Por eso yo, yo, yo” (1979). La mujer entonces es también mostrada en la esfera de lo público por sus atributos físicos, por su cuerpo visto por otros, pero en la mayoría de ocasiones no por sus sentires corpóreos vistos desde sí misma.

A partir de la premisa anterior podemos revisar unos roles en las narraciones desde lo corpóreo. En Vega se ratifica el cuerpo como herramienta de satisfacción del deseo tanto del hombre como de la mujer en el concepto más básico de la palabra, mientras que en Padura podemos decantar que hay cuerpos femeninos con cierta diversidad. Los roles femeninos de los personajes de Padura parecen oscilar en dos vertientes: el cuerpo

estereotipado en relación con la voz como un elemento erótico, y en segunda instancia el cuerpo enmarcado en una realidad que difiere del cuerpo estereotipado en la sociedad caribeña perpetuado en las letras de los géneros musicales que tratan los autores.

El bolero es del Caribe, por eso nació en Cuba, se aclimató en México, en Puerto Rico, en Colombia. Es la poesía de amor del trópico, un poco picúa a veces, porque somos picúos, qué le vamos a hacer, aunque siempre diciendo verdades.

(Padura, 2005, p.133)

Desde este imaginario instaurado en la música se crean los personajes de nuestros relatos y a partir de allí los sentires corpóreos también se cuenta y se dilucidan. Por un lado, tenemos a las figuras femeninas en relación con su cuerpo y su voz, enmarcadas en el ámbito del bolero cubano, Kathy Barqué por ejemplo, es un sujeto narrativo que se enmarca en el cuerpo estereotipado de la figura femenina, a su vez este sujeto narrativo se enmarca en un contexto dominado por lo masculino como lo es el mundo del entretenimiento pre revolucionario en Cuba:

Yo siempre lo he dicho: para cantar boleros hay que tener dos cosas, pero las dos grandes y bien puestas: un corazón de este tamaño en el medio del pecho, con mucho sentimiento, y unos ovarios zangandongos, forrados de acero (Padura, 2005, p.132)

Barqué autodenomina su carácter como poderoso, como imponente y de hierro en la industria musical cubana, esto a su vez que hila y expresa la competencia inherente a la segunda figura femenina del capítulo que es Violeta del Río, todas mujeres jóvenes con los

ovarios bien puesto según palabras de Kathy y con unas ansias imparables de revolucionar la industria del bolero en Cuba.

Estos dos personajes se contraponen con dos siluetas femeninas narrativas en la narración que son Tamara y Josefina, por un lado, Tamara personifica a una mujer en diferencia a Violeta y a Kathy cuyo sentir corpóreo se da desde la compañía a Conde, desde la camaradería y el acompañamiento. Esta figura, al igual que Josefina se encuentran descritas en una atmósfera narrativa diferente a la onírica y a la memoria. Es un espacio narrativo que responde a dinámicas de realidad; ya no parecen ser meras siluetas de ilusión. Mientras Violeta es una mujer cuya figura y voz parece de bruja al encantar a las figuras masculinas, la figura de Tamara por el contrario parece obviarse en la novela, no reconocemos su cuerpo por alguna descripción del autor y al no tener ningún tipo de protagonismo, intuimos que es un cuerpo ordinario, normal y corriente.

Y de empezar a reconciliarse con el mundo al beber el café recién hecho por Tamara, Conde se deslizó en la bañera de agua tibia y permaneció recostado hasta que el agua se refrescó. Aquella paz, aquella pulcritud, la sensación de seguridad y de saberse en el centro de atención de la mujer a la que más tiempo y con más insistencia había amado. (Padura, 2005, p.250)

Tamara al igual que Josefina, son sujetos narrativos que parecen aparecer únicamente en pro de las actuaciones, decisiones y acontecimientos del personaje principal, mientras que las siluetas femeninas de Violeta y Kathy se muestran a lo largo del hilo narrativo como unas protagonistas de la historia del misterio. La mención a estos roles femeninos instaurados por Padura en la novela se da desde un interés de análisis, esto sin una revisión concreta del lugar de enunciación del autor y del personaje principal, que por lo que hemos

dicho en varias ocasiones, se trata de un personaje que cabe dentro de las calificaciones de tipicidad de detective dentro del contexto caribeño.

Existe una última mención que valdría la pena realizar, un sujeto narrativo femenino cuya mención parece ilusoria es Nemesia Moré, quien el final de la novela se narra como la autora de las cartas que Padura nos ha estado mostrando a lo largo de la novela como una voz narrativa diferente que hace incisos en el hilo narrativo, como ya lo hemos mencionado anteriormente. Moré es una mujer que vive en pro del amor que le profesa a Alcides Montes de Oca, y quien ha habitado con una necesidad excesiva de ser únicamente en el amor, y en este caso lamentablemente en el amor no correspondido.

Dime la verdad: ¿no me echas de menos? ¿no piensas que derrochar mi amor y vivir lejos de mi y de lo que siempre te di es injusto, incluso contigo mismo? ¿No imaginas en algún momento del día, que mis manos acarician tu pelo después de colocar frente a ti el plato que te alimentará y te dará satisfacción? Y en tu cama ¿no sería mejor tener mi calor que dormir con la soledad y la ausencia? Yo, sin consultártelo (por primera vez en tantos años), me atreví a tomar una decisión: me mude a tu cuarto y ocupe el lado de la cama matrimonial que siento que me corresponde. (Padura,2005, p.121)

Para Moré, Alcides era su razón de existir, sin embargo, su rol es parecido al de Tamara, es una mujer que acompaña, cuida y entrega. Para el personaje de Alcides el valor de la mujer que merece su compañía y entrega se da en el otro tipo de silueta femenina ya descrita el cual corresponde a Violeta del Río. Padura parece reconciliar estos dos tipos de siluetas femeninas a lo largo de la novela cuando al final del relato Conde decide continuar con su vida al lado de la figura de Tamara, ya no en pro de un bolero lastimero o triste

como *Vete de mí* o *Me recordarás*, sino desde un bolero con un final feliz, terminando la narración con una circularidad que reitera que durante toda la novela estuvimos escuchando un bolero con sus ires y venires:

-Estoy aquí -dijo ella-. Siempre voy a estar aquí. Ése es mi premio y mi condena...Él la miro, agradecido de su presencia y de su existencia, y cuando levantó los ojos hacia la ventana, vio una luna rotunda, capaz de romper la oscuridad e iluminar un cielo ahora resplandeciente, donde quizá Violeta del Río le estuviera cantando a Dios, por los siglos de los siglos, un imposible bolero con un final feliz. (Padura, 2005, p. 355)

## Capítulo IV

### Revisiones finales

Los símbolos y los universos literarios siempre parecen enmarcarse en una resolución poco clara, parece que entre más uno se sumerja en las construcciones de mundo que nos provee la literatura más preguntas surgen en el camino, sin embargo y gracias a una reiterada obsesión por desentrañar estos mundos, las respuestas también son abundantes. Ya diría Eco en *Lector in Fabula* (1982) que el lector se encuentra obligado a crear una correlación del texto, cooperando en la concreción de esa cadena de significados que nos postula el autor. En el caso de Vega y Padura ya hemos revisado con detenimiento sus lugares de enunciación, sus contextos discursivos y sus ideas principales de texto, con base en lo planteado durante el trabajo de investigación llegaremos a varias conclusiones de orden estructural. De acuerdo con Eco, existen dos tipos de tópicos en relación con la máquina retórica que cada relato nos entrega. El primero es un tópico discursivo que parece obedecer a lo que se dice dentro del relato; podríamos denominarlo como la revisión más primigenia de los discursos (diálogos) dentro del relato, mientras que el tópico narrativo es la estructura de los mundos que el autor desea que revisemos, una estructura que infiere tener esos discursos pero que se vale de otras herramientas narrativas para crear un universo entero en la narración.

Basándose en esas perspectivas y de acuerdo con las revisiones que hemos encontrado podemos concluir que en “Letra para salsa y tres soneos por encargo” Vega utiliza ciertos discursos sociales para enmarcar su atmósfera narrativa, utiliza sustantivos comunes para nombrar a sus personajes, el Tipo y la Tipa, estas nominaciones solo se diferencian por una particularidad y es el artículo gramatical que utiliza, que simboliza a su

vez, una relación de género: un hombre y una mujer. A partir de esa construcción se empieza a enmarcar toda la construcción del relato, una mujer cualquiera que pasa por una calle de San Juan de Puerto Rico y que decide aceptar el coqueteo que un hombre cualquiera le lleva realizando por dos días. El discurso se desarrolla cuando la tipa le realiza una invitación al tipo “¿Vamos?”. El hombre acepta la invitación y empieza el tópico narrativo a fluir, juntos se van a lugar privado pero el hombre no tiene mucho dinero por lo que de nuevo quien tiene el poder de continuar con el relato es la mujer, al llegar al lugar ocurren tres escenarios diferentes: el primero parece finalizar sin consumir el deseo del acto íntimo de los dos personajes y deja en ridículo al hombre, el segundo escenario es en el que el acto queda consumado equitativamente, y el tercer escenario es de nuevo la no consumación del acto íntimo, y la finalización circular que devuelve a los personajes al momento y lugar en el que inicia el cuento.

Vega permite que el lector decida sobre el desarrollo y finalización de su relato, sin embargo, pone en marcha una relación semántica con el deseo, el fallo o la victoria de este y los mecanismos que logran abstraer a los personajes de sus esferas públicas para enmarcarlos en una esfera privada. Vega es rotundamente política, utiliza analogías históricas como hemos mencionado antes, en relación con dictaduras en Latinoamérica y palabras con denotaciones sociales como “proletariado”. El uso del discurso dentro del universo narrativo se da desde dos vertientes, la primera desde la carga política de sus analogías y en segunda instancia el collage lingüístico que pone en marcha, legitimando la utilización de dos lenguas diferentes (inglés y español) y acoplándolas a un contexto cultural particular. Todo este tópico narrativo que utiliza Vega se desarrolla desde un posible paratexto. La estructura que nos permite tener tres finales diferentes a la historia se

da desde la estructura de la salsa clásica, la música ambienta el relato, pero a su vez le da estructura. Cada final es denominado como soneo, cuyo nombramiento se da desde la estructura de una música de salsa. El cuento es en sí tal como la apertura semántica del cuento nos lo dio a conocer, una letra para salsa con tres soneos diferentes.

Por otro lado, Padura cuyo relato se da desde el género de la novela parece utilizar varias relaciones discursivas en su relato, si se pudiera realizar una sinopsis de su historia sería algo así: un detective retirado se encuentra en búsqueda de resolver el misterio sobre la desaparición de una cantante de boleros en la Cuba pre revolucionaria, misterio que encuentra su resolución en la historia de una de las familias más adineradas de Cuba los Montes de Oca. Padura desarrolla el tema de la memoria a lo largo del relato, la búsqueda de las recónditas esquinas del pasado que ocultan una verdad y cuya misión de encontrar aquella verdad recae en el personaje principal. Los tópicos discursivos de la novela se enmarcan en diversas vertientes, la amistad que parece develar la personalidad de Conde de una manera genuina, pero a su vez su intachable ética, y obsesión por la búsqueda de la verdad en cada capítulo de su vida.

Padura al igual que Vega utiliza un tinte político en su novela, si bien no es tan irónico y transgresor como el de Vega, si se deja dilucidar desde sus menciones a la precariedad de Cuba y a sus búsquedas utópicas inmersas en un contexto latinoamericano. Padura construye su mundo narrativo mucho más allá de la novela misma, Conde es un personaje que es protagonista en una serie de novelas publicadas. El tópico narrativo parece arraigarse en el misterio, desde la mención de la figura de Violeta del Río se desarrollan acciones de Conde únicamente con el motivo de resolver el misterio planteado. Si bien la atmósfera narrativa reitera esa búsqueda y esas ansias por saber hacia dónde llevará Padura

al lector, la música es también un elemento fundamental en la creación del mundo narrativo. La música es en primera instancia, al igual que en Vega, la estructura del relato, parece que nos adentráramos en un disco de los años 50 que nos muestra parte de una introducción sonora inicial y luego nos dan dos caras, la cara A cuya apertura semántica se da desde el bolero *Vete de mí* y la cara B cuya apertura semántica se da desde el bolero *Me recordarás*. De nuevo el autor utiliza la música más allá de su contexto como una imitación estructural para dar desarrollo a la narración. En segunda instancia la mención musical también enmarca varios de los personajes mencionados a lo largo de la novela, como si este elemento sirviera de analogía para la construcción de varias de las voces narrativas.

#### **4.1 Subversión del rol en la literatura**

Como elemento final me gustaría traer a colación la relación de la literatura y la música como dos elementos discursivos que nos permiten dilucidar millones de historias, pero a que su vez permiten ya sea perpetuar o desafiar discursos sociales en relación con los imaginarios humanos. Imaginarios que pueden basarse en un rol social, en un género, o en un estereotipo particular. A raíz de esta investigación y del análisis detallado de las posturas de varios teóricos como Spivak o Eco me surge el siguiente cuestionamiento ¿Puede la literatura servir de herramienta de anti-discurso frente a los roles sociales estereotipados en la música y la sociedad? ¿Qué hubiera ocurrido si el discurso de la Tipa hubiera sido legitimado en la esfera pública, en vez del discurso del Tipo? ¿Qué hubiera pasado si Conde no se hubiera obsesionado por Violeta del río, o que hubiera preferido continuar enamorado de una silueta ficcional e imaginaria en vez de revivir sus historias con Tamara al final de la novela?

Es interesante pensar sobre la escogencia de los arquetipos y el género musical con el que cada autor decide desarrollar su relato. Padura por un lado escoge el bolero como el género musical que sitúa las acciones y por ende los arquetipos de su relato, por lo que se puede divisar un texto con un marcado sentimentalismo y unas posturas de la remembranza, de la congoja y el amor. Mientras que Vega desde su lugar de enunciación como una escritora mujer elige la salsa como el género musical que sitúa al texto, a partir de allí reelabora el arquetipo de la pérfida desde la ironía para empoderar a la mujer y para deconstruir el arquetipo del conquistador, sin embargo, empodera a la Tipa únicamente en la intimidad, parece, como siempre, tener oculto un tinte crítico, incluso desde su decisiones estéticas que parecen terminar siendo políticas, y que se ratifican en el final circular de su narración.

La literatura es una fuerza capaz y muchas veces inimaginada que, para bien o para mal, influye en los imaginarios sociales de las comunidades. La literatura parece ir más allá del signo lingüístico que profesa y es en contraposición una fuerza magnánima del humano para contrarrestar la vida, que en ocasiones parece tan fútilmente destinada a los contextos en los que nacemos y a los roles con los que desde pequeños nos crían. Vega y Padura me han mostrado la fortaleza de la palabra, la visión de personajes en relación con lo que enuncian y la evolución de este conforme se desarrolla el trasegar de sus vidas.

## Bibliografía

- Aínsa, F. (2002). Composición musical y estructura narrativa. Las nuevas intertextualidades del arte latinoamericano. En Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geo poética (pp. 183-202). Editorial Arte y Literatura.
- Aínsa, F. (1986). Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa. Biblioteca Romántica Hispánica. Editorial Gredos.
- Alén Rodríguez, O. (1992). Géneros musicales de Cuba. De lo afrocubano a la salsa. Cubanacán.
- Bajtín, M. M., Forcat, J., & Conroy, C. (1974). La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento (Vol. 14). Barral Editores.
- Barraza, Vania (2010). "Letra para salsa y tres soneos por encargo de Ana Lydia Vega: ¿subversión a través de lo divertido?" (Vol. 128). Revista Hispanorama.
- Barthes, R. (2007). El placer del texto y lección inaugural. Siglo XXI de España Editores.
- Benítez Rojo, A. (2010). La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna. Plaza Mayor.
- Camarero, J. (2008). Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural. Anthropos.
- Calle Mora, S. (2012). Estructura de una composición musical de salsa clásica en el cuento "Letra para salsa y tres soneos por encargo" de Ana Lydia Vega (Tesis doctoral, Universidad EAFIT).

- Castillo Zapata, R. (1990). *Fenomenología del bolero* (Edición ilustrada). Monte Ávila Editores.
- Dettman, J. (2008). Utopía y heterotopía en *La neblina del ayer* de Leonardo Padua. *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, 23(2), 84-92.
- Eco, U. (1982). *Lector in fabula*. Lumen.
- Fernández, M. (2007). *La Neblina Del Ayer*. *Caribe: Revista De Cultura y Literatura*, 9(2), 160-163,173. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/la-neblina-del-ayer/docview/235726146/se-2?accountid=89621>
- Genette, G. (1989). *Discurso del relato*. Figuras iii, 75-327.
- Grau-Lleveria, E. (2001). El uso del bolero en la narrativa de Ana Lydia Vega. *Romance Notes*, 41(3), 325–32. <http://www.jstor.org/stable/43802795>
- Moreno, A. (1987). Arquetipo viril protagonista de la historia. Ejercicio de lectura no androcéntrica.
- Naupert, C. (1999). *La Tematología comparatista entre teoría y práctica: la novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid).
- Santiago, A. E. (1998). *La Transformación De La Historia y Del Lenguaje Por Ana Lydia Vega: Representación del puertorriqueño En Sus Cuentos* (Tesis doctoral). Florida Atlantic University. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/la-transformacion-de-historia-y-del-lenguaje-por/docview/304431168/se-2?accountid=89621>

- Spivak, G. C., & Giraldo, S. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? Revista colombiana de antropología, 39, 297-364.
- Torres, A. T. (2018). Historias del Continente Oscuro: ensayos sobre la condición femenina (Vol. 2). Editorial Alfa.
- Otero Garabis, J. (1998). Naciones Rítmicas: La Construcción Del Imaginario Nacional En La Música Popular y La Literatura Del Caribe Hispano (Tesis doctoral). Harvard University. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/naciones-ritmicas-la-construccion-del-imaginario/docview/304433399/se-2?accountid=89621>
- Ponce, N. (2011). Historia, memoria, policial en La neblina del ayer. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero47/neblina.html>
- Padura, L. (2005). La neblina del ayer. Maxi Tusquets Editores.
- Peña, C. A. P. (2022). Un fantasma recorre Cuba. La nación suturada en La neblina del ayer de Leonardo Padura. Revista Perseitas, 10, 164-190.
- Pontes de Queiroz, R. (2018). Literatura, Música y Re-Significación: Modernidad, Nacionalismo y Experimentación Estética En Cuba y Brasil (Tesis doctoral). Pontificia Universidad Católica de Chile. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/literatura-musica-y-re-significacion-modernidad/docview/2470091931/se-2?accountid=89621>
- Rondón, C. M. (2017). El libro de la salsa, crónica de la música del Caribe urbano. Turner Noema, Lectulandia, Editor digital Titivillus ePub base r2.1.

- Saxe, F. (2015). La noción de performatividad en el pensamiento de Judith Butler: queerness, precariedad y sus proyecciones. *Estudios avanzados*, 24, 1-14.  
[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr/10265](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr/10265).
- Spivak, G. C., & Giraldo, S. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista colombiana de antropología*, 39, 297-364.
- Uan-Saura, M. (2000). Lo burlesco y humorístico en "Letra para salsa y tres sonetos por encargo" de Ana Lydia Vega. En *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid 6-11 de julio de 1998*, vol. 3, 172-180.
- Vega, A. L., & Filippi, C. L. (1983). Letra para salsa y tres soneos por encargo. *Virgenes y mártires*, 83-88.