

Rita de Maeseneer\*

## ➤ Denzil Romero, Enriquillo Sánchez y Zoé Valdés a ritmo de bolero<sup>1</sup>

### 1. El Caribe “suena” (Alejo Carpentier)

El Caribe “suena” vaticinó Carpentier hace muchos años. Parece que en los noventa los ritmos caribeños se hacen escuchar cada vez más en la polifonía de sus literaturas. Conquistaron un lugar para el bolero y otros géneros afines autores como Guillermo Cabrera Infante en los fragmentos de “Ella cantaba boleros” de *Tres tristes tigres* (1964), Pedro Vergés en *Sólo cenizas hallarás (bolero)* (1980), Luis Rafael Sánchez en *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988). Estos escritores caribeños son fundamentales para las novelas de bolero que Torres define como una serie de libros marcados “en su ritmo, en su argumento o en su tema por la música, las canciones, la vida de los músicos e ídolos populares” (Torres 1998: 20). No obstante, el bolero rebasa las fronteras y no sólo se presenta como forma pan-caribeña (por lo menos en el área hispanohablante), sino también pan-latina: basta con pensar en la integración de boleros en *El beso de la mujer araña* (1976) del argentino Manuel Puig, en *Tantas veces Pedro* (1977) del peruano Alfredo Bryce Echenique o en *The Mambo Kings Play Songs of Love* (1989) del cubano-americano Óscar Hijuelos. Y como el bolero siempre viaja de ida y vuelta, fue integrado también en la narrativa española (sobre todo femenina), por ejemplo, en *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaité y en *Te trataré como a una reina* (1983) de Rosa Montero o –pasando a otro medio– en muchas películas de Pedro Almodóvar. No obstante, un repaso de las novelas de bolero apunta hacia una concentración en el Caribe, lugar donde este género musical nació y floreció abundantemente<sup>2</sup>.

En el campo de la crítica literaria y de los estudios culturales, también se ha producido un *boom* respecto al análisis de la música popular latinoamericana, por muy resbaladizo y criticado que sea lo “popular” como concepto en sus dimensiones antropológicas (folclóri-

\* Rita de Maeseneer es profesora de literatura y cultura españolas e hispanoamericanas en la Universidad de Amberes (Bélgica). Su área de investigación es ante todo la literatura caribeña.

<sup>1</sup> Dedico este artículo a François Delprat, Vicente Francisco Torres, Huib Billiet, Sandra Acuña, Alois Broeke sin cuya ayuda no hubiera podido llevar a cabo mi investigación. El texto de este artículo es una versión muy ampliada de una ponencia leída en el xxxiii Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, que se celebró en Salamanca (julio 2000).

<sup>2</sup> Para la información musical sobre el bolero me basé en Rico Salazar (1994), Restrepo Duque (1992), Galán (1997), Quintero Rivera (1999), Loyola Fernández (1997), y Orovio (1991). Para reflexionar sobre el tema del bolero en la literatura me inspiraron Torres (1998), Silvestry Feliciano (1997), Pedelty (1999), Phaf (1999), Corticelli (1997), Sieburth (1994), Pérez-Firmat (1999), Gelpi (1999), Schaefer (1992), Vera-León (1997), y Aparicio (1993; 1998).

cas), comunicológicas y políticas (populistas)<sup>3</sup>. Parece que el bolero cuaja perfectamente en algunas de las actuales teorías literarias, como los enfoques posmodernos, los análisis poscoloniales y los estudios de género (*gender*). Para cada teoría, quisiera señalar un punto de interés a la hora de estudiar el bolero en la literatura, y al mismo tiempo planteo ya un problema respecto a cada aproximación. Como la posmodernidad celebra la ruptura de las barreras entre *high culture* y *low culture*, el bolero refuerza la presencia de la cultura “baja”, el *camp*. Pero también es sabido que en una aproximación posmoderna se postula que los “grandes relatos” han dejado de existir. Curiosamente, el bolero sirve muchas veces para identificarse con este otro relato que se concretiza en los iconos (musicales) fomentados por los medios de comunicación, símbolos de la modernidad<sup>4</sup>. En un contexto poscolonial, el bolero se podría colocar del lado de los subalternos y va asociado inevitablemente a la periferia. Aunque los boleros les “glosan la mudez” a muchos latinoamericanos, paradójicamente se hace de una manera ventrilocua, recurriendo a un discurso miles de veces repetido que implica además una huida de los problemas cotidianos en el romance. En cuanto al género, Iris Zavala ya ha advertido que el bolero y su típica estructura “yo/tú” lo problematizan: “La distinción primaria —el sexo del cantante— tiene consecuencias importantes, pues a partir de ella, el significado del mensaje será reinterpretado y recodificado mediante el concurso de las facultades corporales, intelectuales, espirituales y afectivas” (Zavala 1991: 65). Este trastocamiento y (con) fusión del género permiten incluso atacar las estructuras patriarcales. Ya lo entrevió Cabrera Infante al relacionar el bolero con la Freddy, un travestí, y sigue intrigando a autoras como Mayra Santos Febres, que en *Sirena Selena vestida de pena* (2000) narra las peripecias de un(a) cantante de boleros puertorriqueño(a) en la República Dominicana. A la vez, el bolero confirma el discurso hegemónico y patriarcal: en muchos boleros un hombre languidece cantando/llorando su pena, pero no implica que quiera cambiar la relación de dominio frente a la mujer. Advierte Aparicio: “The continental, eternal and ubiquitous body of the bolero as sociomusical practice is closely linked to patriarchy and to its male-gendered voices and lyrics” (Aparicio 1998: 128). A un nivel más estrictamente literario, muchos escritores valoran el potencial del bolero, puesto que en este género musical se presta mucha atención a la letra o mejor dicho al depósito de sintagmas ya hechos. Cabrera Infante observa que “el bolero es un aura, un ámbito y el lugar donde se encuentran la poesía y la música. El verso se apoya en el ritmo. Es lo opuesto al ideal musical romántico, una romanza con palabras” (Cabrera Infante 1996: 90). Críticos como Zavala, Monsiváis y Vera-León han subrayado la relación entre la letra de muchos boleros y la poesía modernista (e incluso el amor cortés)<sup>5</sup>,

<sup>3</sup> Refiero al capítulo V, “La puesta en escena de lo popular” (García Canclini 1989: 191-235), en que discute la interpretación folclórica, socio-mediática (hegemónica) y política (populista) de lo popular. Véase también el ya clásico estudio de Rowe y Shelling (1991) y Flores (2000) para unas reflexiones muy agudas sobre el problema.

<sup>4</sup> Leemos en Vera-León: “La difusión continental del bolero corre paralela al desarrollo de la industria radial, al surgimiento de una industria del disco, a la creación de un mercado latinoamericano de radio-novelas, y al *boom* del cine mexicano en los años cuarenta. De esa forma, el bolero es uno de los elementos constitutivos de un lugar común sentimental latinoamericano construido en los medios de comunicación masiva” (Vera-León 1997: 187).

<sup>5</sup> Advierte, por ejemplo, Vera-León: “El discurso amoroso del bolero se desarrolla dentro de un campo restringido de metáforas que, recibidas del ya de por sí estilizado Modernismo, son objeto de estilización al cuadrado en el bolero, de lo cual resulta una estética de lo cursi” (Vera-León 1999: 189).

por lo que este género musical se presta de maravilla a una inserción intertextual en la literatura. Al mismo tiempo, la introducción de boleros en los discursos vuelve a plantear la problemática relación entre oralidad y palabra escrita. Además, estos “son-idos”, como diría Augusto Roa Bastos, no sólo remiten al canto, sino también al baile, al movimiento, dimensión aún más difícil de reproducir en un texto escrito.

Con el fin de reflexionar sobre la riqueza interpretativa que proporciona el recurso del bolero, propongo concentrarme en tres obras caribeñas de los noventa. En los tres casos el bolero ya está presente desde el mismo título. El venezolano Denzil Romero (1938-1999) combina un título de bolero *Parece que fue ayer* con el subtítulo *Crónica de un happening bolerístico* (1991). El subtítulo de la novela *Musiquito* (1993) del dominicano Enriquillo Sánchez (1947) es *Anales de un déspota y de un bolerista. Te di la vida entera* (1996) de la cubana exiliada Zoé Valdés (1959), es una frase sacada del bolero *Camarera del amor*. Estos autores que nacieron en tres décadas diferentes, no se destacan precisamente por su constante énfasis en la música popular. A Denzil Romero se le asocia con la novela histórica o como lo dice él mismo con “lenguaje, erotismo e historia” (Romero 1999). Estuvo fascinado sobre todo por la figura de Francisco de Miranda (*La tragedia del Generalísimo* [1983]; *Grand Tour* [1987]; *Para seguir el vagavagar* [1998]) que encarna “toda nuestra idiosincracia y nuestra calidad de venezolanos mestizos-acriollados-eurocentrados-desarraigados” (Dagnino 1998: 1). Enriquillo Sánchez publica ensayos y poemas en los que la guaracha y el bolero se introducen a veces como metáforas sorprendentes, pero su incursión en el género novelístico y bolerístico es bastante excepcional, por lo que he podido averiguar. Zoé Valdés suele indagar mucho más en historias de mujeres eróticas hasta pornográficas y en su Cuba/La Habana nostálgica (*Sangre azul* [1994], *La hija del embajador* [1994], *La nada cotidiana* [1995], *Cólera de ángeles* [1996], *Café nostalgia* [1997], *Traficantes de belleza* [1998])<sup>6</sup>. Estos escritores aparentemente fueron contagiados por la fiebre de las canciones de oro. En su dedicatoria, Denzil Romero menciona a un amigo bogotano que le “indujo a escribir estos textos” (Romero 1991: 5)<sup>7</sup> y él mismo califica el texto de “una novela en la onda bolerística” (Castellanos 1993: 122). Para Enriquillo Sánchez no he podido encontrar más datos respecto a la génesis de la obra. Zoé Valdés que vive definitivamente en Francia desde 1995, usa muy consciente y hábilmente los recursos del *marketing* del sistema capitalista europeo. Nada más apretar unas teclas del ordenador se nos despacha su novela a casa que va eventualmente acompañada de un *compact disc* que reúne las canciones más importantes de la novela.

Para terminar mi introducción quisiera insistir en que leo estos textos desde mi *locus* de hispanista/americanista flamenca/belga. Como mi enfoque es literario, estoy generalizando escandalosamente al considerar el bolero como una entidad, sin tener en cuenta su evolución a nivel musical y las variantes de bolero-son, bolero-mambo, bolemengue...<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Quede claro que los boleros no están totalmente ausentes de las demás obras de los autores. Miranda canta boleros en *Para seguir el vagavagar*. En el poema “Por la cumbancha de Maguita” de Enriquillo Sánchez, leemos, por ejemplo: “Eras tú Maguita. / Eras tú cantando mis boleros. / Podía ser un cocuyo o una goleta heridos, / pero eras tú cantando mis boleros” (Sánchez 1989: 18). El primer epigrafe de *La hija del embajador* de Zoé Valdés es una variación del bolero *Contigo en la distancia*.

<sup>7</sup> Para los tres libros analizados sólo cito la página en adelante.

<sup>8</sup> Véase el libro del cubano Loyola Fernández (1997). El musicólogo califica, por ejemplo, de “bolero-mambo” (104; 111) a la canción *Camarera del amor*, de que está sacado el verso “Te di la vida entera”. Efectivamente, al escuchar la canción, se nota que no es un bolero puro.

Siendo belga no llevo la música latinoamericana en la sangre, ni en el oído, aunque es cierto que estos últimos años el Caribe nos está invadiendo con sus ritmos del pasado hecho presente. En los escenarios europeos Ibrahim Ferrer regala, noche tras noche, “dos gardenias para ti” y Omara Portuondo sigue preguntando: “¿Qué te importa que te ame, si tú no me quieres ya?” (al igual que la Vieja Trova Santiaguera vuelve a vender chicharrones y Eliádes Ochoa no acaba de quemar el “cuarto de Tula”). Desde mi “atalaya” me interesa ver hasta qué punto las tres novelas de bolero presentan y activan este género musical para un(a) lector(a)/oyente menos iniciado(a) en esta enciclopedia.

## **2. *Parece que fue ayer. Crónica de un happening bolerístico o “juego, pérdida, desperdicio y placer: es decir, erotismo, transgresión de lo útil” (Barroco, Severo Sarduy)***

En Denzil Romero el primer exergo funciona como una declaración de principios. Se reproduce una cita larga tomada de un ensayo de Carlos Monsiváis titulado “El hastío es pavo real que se aburre de luz en la tarde (Notas del Camp en México)”. En una nota el narrador/autor implícito advierte que las reflexiones se pueden aplicar a cualquier país latinoamericano. El texto de Monsiváis constituye una especie de meditación y reescritura de “Notes on ‘camp’” de Susan Sontag dentro de un contexto mexicano. Monsiváis dice irónicamente al inicio del ensayo: “Universales, nos corresponde registrar lo que sucede en Estados Unidos; coloniales, debemos verificar su viabilidad, sus posibilidades de nacionalización” (Monsiváis 1970: 171)<sup>9</sup>. Si miramos las definiciones propuestas del *camp*, se nos incita a leer el texto como “el predominio de la forma sobre el contenido”, “la metáfora de la vida como teatro”, “el fervor del manierismo y de lo sexual exagerado”, “el aprecio de la vulgaridad” (7), por mencionar algunas frases del epígrafe. De esta manera se crea la expectativa de un divertimento juguetón. Otro de los exergos consiste en la reproducción de la letra completa del bolero (casi canción *feeling*) *Parece que fue ayer* (1967) del mexicano Armando Manzanero. En la canción se recuerda el inicio de un amor feliz que perdura hasta hoy en día, situación bastante excepcional en este género donde abundan la tristeza y los fracasos amorosos<sup>10</sup>. De ahí que quizá la amada a la que se dirige *Parece que fue ayer* sea el mismo bolero, por quien se sugiere un amor eterno: “Soy tan feliz de haber vivido junto a ti por tantos años” (9). A la canción sigue un epígrafe icónico, ya que se reproduce la cara A de un elepé, al que más adelante sigue la cara B.

Cada parte/cara incluye seis capítulos/números que conforman el *happening* de un grupo de bolerómanos integrado mayoritariamente por venezolanos, aunque también se apuntaron a la *performance* un cubano, un puertorriqueño y un costarricense<sup>11</sup>. Los com-

<sup>9</sup> Es como si Monsiváis sugiriera una especie de *mimicry* mucho antes de que Bhabha desarrollara este concepto en sus teorías poscoloniales.

<sup>10</sup> Advierte René A. Campos: “The predominant theme is failed, unfortunate, or unlucky love. Of the boleros I examined, approximately 30 percent deals with the illusion of love, 60 percent with the failure of relationship or suffering because of love, and only 10 percent with the fulfillment of desire” (1991: 637-638).

<sup>11</sup> Karl Kohut, que conocía personalmente a Denzil Romero, me comunicó que era un texto en clave y que se podía identificar a todos los personajes con los amigos de Denzil Romero.

pinches se han reunido en un bar caraqueño dos días seguidos, de la noche del 13 al 14 de febrero de 1990, el Día de los Enamorados (fecha más simbólica no se podía escoger). Los contertulios discurren sobre los boleros y sus medios de difusión, sobre sus intérpretes preferidos, lo que provoca delirios sensuales y sexuales expresados en un lenguaje danzante a veces vulgar. Así los boleros dan lugar a fantasías eróticas situadas en el pasado. A1 lleva por ejemplo como título: “‘Silbido’ de ánima cuenta la pasión incestuosa que sintió por su hermana Encarnación” (13). Los contertulios recuerdan canciones de las grandes estrellas del bolero, de don Agus por ejemplo (el mexicano Agustín Lara) (A2) o de la cubana Olga Guillot (A3). Los compinches cantan boleros (B3) “adagiándolos; adagietándolos; allegrocantabilizándolos; agitándolos o agitatándolos; tergiversando las letras; corrompiéndolas; estragándolas; arruinándolas no pocas veces; haciéndoles segregaciones” (135). Se divierten inventando adivinanzas a las que contestan con una frase de bolero o insertan boleros en contextos nuevos, lo que provoca efectos cómicos. En la cara A6, titulada “Los juegos del bolero”, se empieza a variar la letra del bolero *Parece que fue ayer*, cambiando primero la letra original, muy casta, en unos juegos metafóricos de clara índole sexual, pero también de crítica social: “*Parece que fue ayer / cuando eras mi secre y robábamos lo que queríamos / parece que fue ayer / cuando en Miraflores felices vivíamos*” (92-93). Otros juegos son los idiotismos de Beatricita la Gata que “[d]ice que su padre, cada vez que pagaba con un billete de a cien bolívares, le daba un beso a la efigie de El Libertador y tarareaba *Por si no te vuelvo a ver* [...]”. Cuando cruzaba con un entierro, invariablemente repetía: *Espérame en el cielo*” (97). El pintor Felipillo, que hace alarde de erudito, boleriza las peripecias amorosas del dios Júpiter contando sus hazañas amorosas mediante una hilera de boleros (156 - B4). O en la cara B1, Pucho el Jíbaro, bolerista el mismo que reúne todas las características típicas barrio-bajeras, hace un repaso alfabético de todas las prostitutas poseídas citando cada vez un bolero que incluye su nombre.

Se nos abrumba (y se nos cansa) con tantas canciones y a lo largo de las páginas van desfilando los compositores e intérpretes de todo el mundo latinoamericano. El libro viene a constituir una discografía e historia de la canción romántica latinoamericana. En un constante ¿a que no sabes?, el lector llega a una especie de saturación, sobre todo si la lectura no va aligerada por una reminiscencia auditiva. Como cada número del libro/disco tiene otro narrador, que a veces se convierte en un verdadero locutor de radio<sup>12</sup>, se crean una fragmentación y polifonía aún reforzadas por la inserción constante de letras de boleros, que a su vez puede surtir un efecto multiplicador de voces según el/la intérprete que conozcamos. Además, las citas de las canciones añaden un registro a la heteroglosia que caracteriza la narración: visto el tema se imponen unas evocaciones sabrosas llenas de venezolanismos y un vocabulario de burdel, pero de vez en cuando pasamos a un lenguaje culto salpicado de citas de la *high culture*, a veces rozando con la pedantería; todo ello entremezclado con la letra cursi de corte modernista de los boleros. Vicente Francisco Torres advierte con razón que son “biografías noveladas [...] que Denzil Romero, o quizá sus editores presentan como novela, pero que en realidad es un palimpsesto en el que la *aventura del lenguaje* es una de sus más altas conquistas” (Torres 1998: 86; el subrayado

<sup>12</sup> Felipillo el pillo después de resumir las diferentes historias ya contadas dice: “No se aparten de nuestra sintonía” (86); y más adelante leemos: “Para los que sintonizaron tarde” (121).

es mío). La heteroglosia viene a reforzar hasta la asfixia la musicalidad del texto basada en las repeticiones, los juegos sonoros, las exclamaciones, los neologismos, rasgos tan típicos de “la estética de la desmesura y expansión discursiva” de Denzil Romero (Flores 2000: 2). José Sánchez Er Tigre describe sus amoríos con la viuda Olga en unas frases larguísimas de página y media cada una, de las que cito un fragmento:

Y ella, radiante de lujuria, lujurradiante, lujurradiante, cayéndome a dentelladas quise decir, haciendo pucheros ahora, zollohipeando gemidos de felicidad, gemidades por mejor llamarlos, pidiéndome que se lo dijera otra vez, que no fuera ingrato, que se lo dijera des-paci-to, que se lo dijera cantando que se lo dijera *con flores de “Los malabares”*, que se lo dijera hasta que *muerta de amor, amortecida*, ya ella no pudiera oírme, hasta que la voz se me enroqueciera y tuviera que carraspear para aclarármela, hasta que, hasta que, hasta, hasta-quequequé, y yo repiténdola [sic] cada vez con más fuerza: *te quiero, te quiero / como a nadie he querido / te quiero, como nunca pude soñar en querer / te quiero vida mía / te quiero de noche y de día / te quiero con ternura, / con pasión, con locura / con loco frenesí, / te quiero, te quiero, te quiero / y hasta el fin te querré [...]* (50).

Volviendo al uso temático del bolero, es obvio que se reúnen todos los clichés sobre este género musical. Así, se escenifica en un ambiente de bar de mala muerte con todos los ingredientes típicos de borrachera, pelea, lágrimas y carcajadas de marginales o cuasi marginales, pero también de erotismo, de embriaguez sensual, nostalgia, abandono, pasión, amores inventados no correspondidos. Los hombres/machos llevan la voz cantante. La única mujer que profiere un discurso sustancial es la llamada Luisa Cáceres de Arismendi (A4), cuyo apellido altisonante e históricamente muy cargado<sup>13</sup> ya la ridiculiza. Ella formula unas reflexiones profundas al afirmar que el bolero es “un nudo de expresión de lo vital en el ser humano y particularmente en el ser caribeño, su necesidad de conocer y realizar el amor, su deseo y su pasión y sus sueños como manifestaciones de un mundo anímico profundo” (60). Va elaborando una suerte de “fenomenología del bolero”, alusión irónica al exitoso libro del poeta y ensayista venezolano Rafael Castillo Zapata. Pero se desvirtúan las disquisiciones de Luisa Cáceres de Arismendi, porque el poeta Antonioni “para matar la murria que le provoca el discurso de la heroína, decide violarla de niña en los matorrales de su imaginación” (57) y “todo discurso de *mujé* es fastidioso, piensa para sus adentros, el único que no fastidia es aquel que nos dice con los labios de su vulva” (60).

En *Parece que fue ayer* el bolero resulta ser claramente “seducción de la nostalgia y nostalgia de la seducción”, según la feliz fórmula del crítico dominicano Valerio-Holguín (1996: 197). Cuando el narrador se dirige al final al supuesto nieto de uno de los compinches, Marcelino, resume la distancia infranqueable: “[...] esos mismos boleros que siguen cantando ustedes, Marcelino, por atavismo cultural quizá, pero que para nosotros eran el mundo, el mundo, sí, el mundo que se nos iba de las manos, el pan y la luz, la sombra y el agua, el amor perdido, el amor buscado, el amor sin recompensa, el amor deseado, la rabia y el miedo, el dolor y la muerte cada día...” (210). Los juegos con el bolero y las reminiscencias parecen bastante gratuitos, pero Felipillo el pillo presenta una funcional-

<sup>13</sup> Luisa Cáceres de Arismendi (1799-1866) defendió heroicamente a su esposo que luchó por la libertad de Venezuela. Encarcelada dio a luz a una niña, muerta a causa de los maltratos.

dad a esos desvaríos bolerísticos: es la manera de contrarrestar la sociedad en la que viven<sup>14</sup>, de sobrevivir identificándose con uno de los potentes relatos de América Latina que sustituye a los “grandes relatos” occidentales desaparecidos. Felipillo el pillito habla de

[...] la esencia cambiante y movediza del caribeño bolero-céntrico. No en balde, el bolero es la presentación formal de nuestro caos, de nuestro abandono, de nuestro desamparo. Somos los payasos, los *tristes payasos* (Javier Solís *dixit*) de un mismo solo bolero, sumidos en una comunidad de marginados, en un mundo periférico bien que lleno de riquezas pero sin tecnología ni recursos dinerarios [...]. Con el bolero, impongamos la confusión y la variación como nueva norma. Juguemos a la rotura del bolero y a la de la organización-desorganización social y política que nos ha tocado. Discontinuémoslo. [...] Bustrofedonemos. Onomatopeyémos. Trabalengüetiemos. Usemos la ironía y el sarcasmo del bolero para evacuarlos en nuestras propias almas emboleradas (87).

### 3. *Musiquito. Anales de un déspota y de un bolerista o “One master for another”* (Doris Sommer)

*Musiquito. Anales de un déspota y de un bolerista* de Enriquillo Sánchez se presenta como una “novela del dictador” que incluye todas las consabidas características de este subgénero de la novela histórica. Pienso en cierta indeterminación temporal y geográfica y en los nombres genéricos del dictador, que se llama Porfirio Funes, alias el Poblador, el Macho, el Machote, el Machazo (69), el Fundador de la Democracia Tropical. No obstante, muchos hechos se relacionan con la República Dominicana y con el siglo xx, y el dictador-desvirgador oficial presenta más de una semejanza con el Chivo, Trujillo<sup>15</sup>. También encontramos otros elementos recurrentes en la novela del dictador, demasiado conocidos ya, como la omnipresencia de la muerte y la soledad, la violencia, los excesos sexuales, la rebelión y la represión, la corrupción, el tema del cielo al revés, la ingerencia de Estados Unidos. El dictador es un personaje estrambótico a quien se le ocurren unas ideas cada vez más disparatadas y caprichosas. En un momento dado quiere industrializarlo todo, hasta la realidad y la nostalgia, y entre otros productos se propone promocionar el cazabe, “que podría tener muy buena acogida en Bélgica y en los países bajos [sic], porque un estudio de mercado, reciente y veraz, aconsejaba ingerirlo con la leche en polvo del bebé holandés” (142).

La mayor innovación dentro del subgénero de la novela del dictador consiste en el énfasis en Jacinto Aguasvivas, alias Musiquito<sup>16</sup>. Empezó cantando serenatas a las muchachas elegidas para ser desvirgadas por el déspota y se convirtió, por fuerza, en el

<sup>14</sup> Esta idea está también presente en Monsiváis: “Lo Camp es la posibilidad de la revancha” (1970: 191).

<sup>15</sup> La exclamación “Dios y Funes” (111) es una de las muchas alusiones al trujillato, evocado por Balaguer en su conocido libro de 1932, *Dios y Trujillo*. El título del primer capítulo explica el carácter genérico del dictador: “De te fabula narratur” proviene de “Quid rides? Mutato nomine de te / fabula narratur” de las *Sátiras* de Horacio. Basta con cambiar el nombre para que lo evocado se aplique a otra persona. Por supuesto, se pueden establecer relaciones con Porfirio Díaz, y –¿por qué no?– con “Funes, el memorioso” de Borges y hasta con el cómico francés, Louis de Funès.

<sup>16</sup> En su interesante trabajo sobre la música dominicana, Austerlitz menciona este nombre para designar a un director de una banda musical, “bandleaders such as Musiquito” (1997: 113), pero no dispongo de más datos.

inseparable acompañante del dictador, que le nombra “Cantor Vitalicio de la Patria” (29) después de una milagrosa salvación de un fusilamiento gracias a su guitarra. Porfirio Funes le dedica un museo en vida, “uno de los templos de la peregrinación colectiva” (67), y las canciones de Musiquito son emitidas por la radio. Cuando llega la televisión, Musiquito tiene un *show* a las once de la noche, porque el pueblo es “ávido de símbolos inapresables, escrupulosamente fantásticos y razonablemente distantes de una historia que había comenzado con unas piojosas carabelas que lo habían jodido todo para siempre jamás” (64). Bajo la amenaza constante de ser fusilado, ya que Funes defiende la (¿bole- rística?) teoría del “sufrimiento permanente” (77), Musiquito compone boleros sobre los acontecimientos dignos de ser recordados en los Anales. Los boleros no cantan por tanto el amor perdido, sino que sirven para celebrar los hechos políticos, deformándolos o para fomentar determinadas campañas. El bolerista corrobora y prosigue de esta manera la reescritura de la historia patria iniciada por Funes, que elimina por ejemplo la existencia del conflictivo vecino, Haití, ya que un profesor le explica “que los hechos históricos, una vez consumados, sólo existían en la imaginación ética de los hombres, de modo que bastaba soñarlos de otra manera para que desaparecieran de las crónicas mendaces” (79). Musiquito “escribió los boleros de la devaluación en más de cincuenta y tres oportunidades” (85), para que “a la gente la encontraran bailando y amargándose en las velloneras del amanecer con banderita, friquitaquí, bofe y jengibre y no tomara conciencia de la calamidad” (87). “El bolero de la carne transparente” (38) sustenta la campaña de blanqueamiento de la piel con la loción “Albor” inspirada por la “pasión nívea” (38) de El Poblador (otro fantasma que recorre la República Dominicana). También compuso el bolero de la alfabetización llevada a cabo por los *boy-scouts* a lo Baden Powell (99). Resulta ser un fracaso total por falta de libros que leer, lo que provoca la siguiente reacción en Porfirio Funes: “Es mejor. La cultura es una tortura permanente” (100). Musiquito no tiene la fuerza de resistir, sino que se hunde cada vez más en sus contradicciones: “[...] Musiquito se veía cada día más hundido en la guitarra de la desgracia, con su trío de muerte (o de consolación) que interpretaba los boleros más lluviosos –y más agrios en el marisco de la ternura– de la historia sin cronistas del amargue y de los fastos sin comensales del horror” (33). Paradójicamente (¿o como variante sobre “Contra Franco escribíamos mejor?”), es precisamente cuanto más se le presiona a Musiquito cuando crea los boleros más logrados: “Mientras más riguroso y austero el régimen creativo, mientras más bestial la disciplina y más puntillosa la barbarie, más sutil y sin costuras el fraseo, mejor la puntería y más altas y sublimes las visiones y los duendes” (58). La forma perfecta del bolero constituye el único contradiscurso posible para este cantante mitificado.

Como el bolero resulta descontextualizado e instrumentalizado al servicio del dictador, no se encuentran muchas letras de boleros que se puedan tararear, aunque puede ser que se me escapen algunos guiños. Es cierto que se hacen unas menciones bastante generales como “los boleros aguados de María Luisa Landín” (76). También los títulos de los capítulos 3 a 14 son tomados de frases de boleros (*Tú me haces falta* y *Reloj*) u otros géneros musicales afines “centrípetos” (Aparicio 1993), como el tango *Sombras nada más*, el tango/bolero *Volver*, el valse *Ansiedad*, la ranchera *Echame a mí la culpa*<sup>17</sup>. A mi

<sup>17</sup> “Ya que no puedo decírtelo al oído” (capítulo 3) y “Por la distancia cruel que nos separa” (capítulo 11) provienen del bolero *Tú me haces falta* que canta, por ejemplo, el puertorriqueño José Feliciano. “Som-

modo de ver, estas citas de canciones no se relacionan de una manera particular con el contenido. Sólo crean un marco de carencia y de nostalgia, familiar a un latinoamericano. Como no se incorporan al texto muchas letras de boleros, no se produce una proliferación de voces, tampoco fomentada por la misma estructura narratológica, ya que el único narrador es el hijo de Musiquito, quien recuerda la vida de su padre. El bolero sí influye en el estilo a veces de corte modernista, lo que contrasta con muchos fragmentos de tinte fuertemente erótico y algunas intervenciones vulgares del dictador salpicadas de carajos y otros tacos. Abundan las evocaciones del tipo: “El mar permanecía azul y permanecía bravo y brioso y no se cansaba de lamer con su lengua de león el nácar polvoriento de la costa y la gente iba borracha por la vida con su flamante blanca, hasta que llegó el verano” (42). De ahí que no sea una casualidad que se cite y se rinda homenaje al padre del modernismo y patriarca a su manera, Rubén Darío. Funes fusila a un declamador que “había estropeado como un cerdo obscuro los versos inmortales que decían, desde que el vate los compuso, ¿Y qué tienes en el pecho que encendido se te ve?” (19). Además, las estatuas de Darío están reproducidas por todo el jardín del nuevo palacio, una especie de pagoda: “[El Poblador] ordenó que sembraran de cisnes los lagos y de estatuas de Darío todos los prados de ese edén oriental en el corazón mismo del Caribe” (51)<sup>18</sup>.

Fernando Valerio-Holguín interpreta la presencia de Musiquito y del bolero como la introducción del “absurdo y de la banalidad, dimensiones hasta entonces desconocidas en la representación de este período de la historia dominicana [se refiere al trujillato]” (1996: 195). Efectivamente, la novela de Enriquillo Sánchez se inscribe en la difícil digestión del trujillato, todavía muy presente en la literatura dominicana, a la vez que desvirtúa y cuestiona la historiografía. Pero detrás de esta “banalidad” del bolero se esconde otra explicación más peligrosa. El subtítulo, *Anales de un déspota y de un bole-*

---

bras nada más en el temblor de mi voz” (capítulo 4), “Mi sangre toda verterla a tus pies” (capítulo 7) y “Azul que viene del cielo y del mar” (capítulo 8) son frases del tango *Sombras nada más*, que los dominicanos conocen más en una versión bolero, por ejemplo del venezolano Felipe Pirela. “Yo adivino el parpadeo” (capítulo 5) y “De los astros que a lo lejos” (capítulo 6) provienen de uno de los éxitos de Carlos Gardel, el tango *Volver*. El vals *Ansiedad* aparece al inicio de los capítulos 9 y 10 (respectivamente “La melodía salvaje” y “Del eco de la pena de estar sin ti”). El capítulo doce va encabezado por “Y que una nube de tu memoria” de la ranchera *Echame a mi la culpa*. “No marques las horas” del bolero *Reloj* se encuentra al comienzo del capítulo 13. El capítulo dos, “Cuarenta mariachis os contemplan”, constituye una variación cómica de “Quarante siècles vous contemplent”, la famosa frase pronunciada el 21 de julio de 1798 en Egipto por Napoleón, figura que fascinó a varios dictadores. Para el último capítulo (“No todo moriré”) no encontré la referencia.

<sup>18</sup> Habría que reflexionar más sobre esta inserción de un verso de “Margarita, está linda la mar” y de Darío, este poeta de la gran era de los dictadores, en Enriquillo Sánchez y en otros escritores. Pienso en el libro homónimo de Sergio Ramírez de 1998, que alterna episodios de la vida de Darío con una conspiración contra Somoza. La referencia a Darío constituye una de las muchas semejanzas con *El otoño del Patriarca*, al lado de la fuerte erotización y el carácter escatológico y canibalístico de ambas novelas (Musiquito se ve impelido a comerse a su amante china) y ciertos hechos, como la posible venta de Samaná (dato históricamente comprobado en la historia dominicana del siglo XIX) a los británicos a cambio de whisky escocés y gaiteros (55), eco de la venta del mar a los norteamericanos en *El otoño del Patriarca*. Palencia-Roth (1988: 48-57) ve las referencias intertextuales a Darío en García Márquez como una oposición entre el Poeta-Patriarca querido y el Patriarca odiado, pero a mi modo de ver Darío y su poesía presentan asimismo unos rasgos muy patriarcales y machistas.

*rista*, establece un claro paralelismo entre el poder del dictador populista y el poder del cantante (y recuerdo que Canclini ya señaló esta relación entre cultura popular y populismo). Efectivamente, la voz del bolerista rebasa las diferencias sociales e ideológicas y seduce a todos. Y sólo hay un paso para afirmar que los cantantes se parecen a los líderes populistas: ambos recurren a las mismas técnicas, aunque sus objetivos son diferentes –de ahí la referencia a Jorge Negrete (108) y la evocación de un duelo musical entre Musiquito y el “eximio mexicano” (91) Fefín Lora, deformación de Agustín Lara–. Es sabido que a lo largo de la historia los dictadores se han apropiado de determinados géneros musicales. Por ejemplo, Perón promocionó el tango, Trujillo “elevó” a música nacional el merengue cibaño, antes despreciado por campesino y africano, y ordenó componer algunos merengues que se hicieron muy famosos, por ejemplo, *Y seguiré a caballo* de 1942<sup>19</sup>. Al optar por el bolero supranacional, libre de inflexiones nacionalistas, Enriquillo Sánchez otorga a la novela unas resonancias pan-latinas. A un nivel aún más general, se formula una crítica tanto de la manipulación de la masa por la voz como de estas canciones, que constituyen una escapatoria y una manera de desviar la atención hacia unos terrenos menos conflictivos, puesto que los boleros reflejan en la expresión quiasmática “un siglo de pasión y de olvido, de nostalgia y de deseo” (64). Se cuestiona, por tanto, el poder de la “voz de su amo”<sup>20</sup> (sea dictador o cantante) y de los medios de comunicación que precisamente contribuyeron al éxito del bolero, este producto de la modernidad.

#### 4. *Te di la vida entera* o Buena Vista Zoé Valdés

La novela finalista del Premio Planeta de 1996 trata la historia de Cuca Martínez y de su gran amor a lo Corín Tellado por el mafioso Juan Pérez, el Uan. Juan la abandona dejándole una hija, María Regla, y un dólar que contiene una clave para un depósito importante en un banco suizo. Cuca lo espera toda su vida de una manera “ínquebrantable” (256) hasta que Juan regresa para recuperar el dólar que entrega a su jefe mafioso, de quien se sugiere que está relacionado con Castro. La historia, que cabe perfectamente en la filosofía del bolero –y de la telenovela, como lo confiesa al final la misma Cuca (360)–, emana en gran parte de la voz de ultratumba de María Regla. Consta de diferentes capítulos reunidos en dos partes y encabezados por títulos y epígrafes de canciones, sobre todo boleros. Remonta a 1934, se detiene en la década de los cincuenta cuando nace María Regla (en ¡1959!), y termina en 1995. Esta evocación de la vida de Cuca Martínez y de su hija, María Regla, la (supuesta) super revolucionaria, es un sarcástico ajuste de cuentas (individual) con el régimen de Castro, talla super extra (XXL) en la narración. A la vez es una declaración de amor amargo a La Habana, la noche y su música.

<sup>19</sup> Advierte Brito Ureña: “Nico Lora y Toño Abreu fueron quienes estaban a la cabeza de esa cruzada político-merenguística. Se sabe que al Tirano le gustaba mucho bailar el merengue, y a él se debe en gran parte el que fuera aceptado donde antes había sido rechazado” (1997: 33). Véase también el libro de Austerlitz (1997).

<sup>20</sup> Remito asimismo a las reflexiones aún llevadas a sus consecuencias más extremas sobre “His master’s voice” (la voz de su amo) por parte de Roberto González Echevarría (1988) en relación a *El otoño del Patriarca*.

ca, siguiendo en esta habanomanía a su gran ejemplo, Guillermo Cabrera Infante, a quien Valdés cita varias veces, empezando con el epígrafe de la primera parte (a diferencia del epígrafe de la segunda parte, que proviene del rey del bolero en la cinematografía, Pedro Almodóvar).

Al igual que en Cabrera Infante, llaman la atención la musicalidad de esa orgía estética y el choteo. Abundan efectos musicales del tipo “El salón es un reverbero de frijoladas y frivolidades” (127), y la “criolla ironía” (26) se percibe, por ejemplo, en la deformación lingüístico-fonética del coche Studebaker con que Ivo tuvo cinco accidentes, en “el Estudebacle de Ivo” (72). Se abarca una gama muy amplia de registros: así, algunos fragmentos muy poéticos chocan (en el sentido literal y figurado) con unas escenas muy vulgares. Una de las primeras evocaciones nada bolerísticas, la violación de Cuca (la Niña) por el hijo de su madrina, remeda a un Reinaldo Arenas en su función provocadora:

[El hijo] venía ya con la picha parada, como una tranca, se dirigió hacia la Niña y de un trompón la tiró, sin sentido, en la estera de los caracoles. Rápido, ripió el blúmer, abrió los delgados muslos cundíos de salpullido, y se disponía a violar su reseco bollito calvo con la mofletuda barra, cuando entró posesa, todavía en pleno trance espiritista, la madrina María Andrea, y con una tabla que tenía un clavo en la punta, rajó de un tablazo la espalda de su hijo violador, quien salió echando un pie, sangrando como una pila abierta (16).

Pero también encontramos unos hallazgos bellos como “Aferrada a mis falsas ilusiones, desviviéndome de desesperanzas” (127), y de una frase a otra podemos pasar de la evocación lírica al lenguaje cotidiano terminando con una referencia intertextual (demasiado explicitada):

Acostada en la tierra mojada [Cuca] se dedica, ahora con mayor atención, a contemplar la belleza del cielo negro bañado de estrellas. De pronto, como saliendo de entre las callejuelas, se escucha un canto satón, salí’o del plato, vaya. Una voz de mujer enamorada, máster en agonías, canta un bolero de esos de tirarse por el balcón con la soga al cuello, echando candelas y con las venas abiertas, las de las muñecas, no las de América Latina (232-233).

La inserción de boleros y otros géneros afines aporta más voces a esta polifonía estilística y lingüística, pero también produce un efecto de multiplicación y hasta de superposición de voces. Aunque predomina la voz de ultratumba de María Regla (capítulos I a III, VI, VII-XI), que dicta su narración a la escritora/transcriptora —la novela empieza con “NO SOY LA ESCRITORA DE ESTA NOVELA”, lo que se repite al inicio del sexto capítulo—, esta narradora dialoga a veces con la voz de su conciencia, la malhablada Pepita Grillete (de apellido altamente simbólico). Algunos capítulos son asumidos por Cuca (capítulo IV, VIII) o por Uan (capítulo V) y se delega ocasionalmente también la palabra a otros personajes como el Fax que narra la triste historia de su hermano en Angola. En cuanto a la presencia de la letra de boleros (o canciones *feeling*), llama la atención su reproducción al inicio de casi cada capítulo, con las excepciones del capítulo IV (en boca de Cuca) que se sitúa después de la Revolución y va entonado significativamente por la canción de Pablo Milanés *Se acabó la diversión*, y del capítulo V narrado por Juan que no puede sino empezar con una viril guaracha, *Ponte duro cubano*. En una emisión televisiva de Arte, Valdés explica:

Pour moi, l'écrivain est un musicien timide. Je trouve que la langue est une musique. [...] Comme au cinéma, dans les grands mélodrames, il me fallait trouver pour la langue du récit un ton approprié, une musique, que le lecteur puisse à la fois imaginer et ressentir. C'est pourquoi chaque chapitre porte le nom d'une chanson. Et chacune de ces chansons est importante pour l'époque décrite, caractéristique de la décennie en question (2).

En los diferentes encabezados siempre va indicado el/la intérprete original y el compositor, que son exclusivamente cubanos; por ejemplo, para *Camarera del amor* (capítulo II) se pone: "(De José Quiñones. Interpretado por Benny Moré.)" (31). Las canciones mencionadas a la cabeza de los diferentes capítulos van integradas muy cuidadosamente en el conjunto: Cuca las escucha en la radio, acompañan el baile, y muchas veces se retoma o se completa la letra. En el capítulo IX ("Con mil desengaños"), que escenifica otro reencuentro con Juan después de más de treinta años, frases como "*Te puedo jurar, que ya te he perdonado, / que hoy sólo me duele, / mi amor maltratado*" de *Con mil desengaños* cantado por La Lupe, provocan el siguiente comentario en la narradora:

¡San Lázaro grandioso, qué alivio de poder vomitar el corazón, el alma, los sentimientos de un golpe! No, y que le ha quedado finísima esa declaración, y menos mal que volvió a asistirle La Lupe con uno de sus boleros tremendos, porque en momentos como éstos, tan críticos, la mente de Cuquita se transforma en una especie de pecera donde flotan las neuronas en vacaciones permanentes (282).

El título *Te di la vida entera* del bolero citado en el capítulo dos ("Camarera de amor") no puede ser más emblemático. La crítica ya ha observado que según se atribuya a Cuca o a María Regla, la frase de bolero se dirige respectivamente a Uan o a la Revolución<sup>21</sup>. Creo que es aún más irónica, ya que se efectúa un intercambio de géneros: en el bolero el yo es un hombre quien se dirige a una mujer, sumisión masculina nada cumplida en la novela: "*En este bar te vi por vez primera / y sin pensar te di la vida entera, / en este bar brindamos con cerveza / en medio de tristeza y emoción*" (42). También otros boleros (y géneros afines) integrados dentro de los diferentes capítulos expresan la situación vivida por Cuca: no sorprende que la Cuca abandonada escuche en la radio *Veinte años* de María Teresa Vera (171), que incluye frases como "*Fui la ilusión de tu vida / un día lejano ya*".

En una primera lectura los boleros parecen pues entonar la narración y subrayan de manera tradicional que Cuca es una mujer cubana y sentimental que sufre de la soledad y de la ausencia de amor, por lo que es muy dada a escuchar boleros en la radio que la acompaña por todas partes. No obstante, la manera como se cuenta toda la historia triste encarnada en el bolero, subvierte esta interpretación. La insistencia por parte de la narradora en lo lacrimógeno del bolero hace que raye en lo hiperbólico-cómico: la narradora/escritora interviene regularmente para advertirnos, por ejemplo: "Porque ésta es una historia de amor y dolor, como la canción de María Teresa Vera. Es como una de tantas

<sup>21</sup> Advierte Priscilla Gac-Artigas: "Desde el título juega Valdés con la dualidad: *Te di la vida entera* puede leerse a nivel individual, como la vida de Cuca Martínez y su fidelidad y devoción a Uan Pérez, el amor de su vida, o colectivamente como la vida de María Regla, hija de Cuca, y su defensa incondicional de la Revolución" (3).

rosas que hinca, un novelón con espinas, pero ya lo dice la canción [se refiere a *La rosa roja* bolero-son]: *amor con herida es dulce dolor*” (60). Además, en su primer encuentro se establece un contraste entre el ambiente romántico creado al bailar el bolero *Camarrera de mi amor* con Juan y la observación muy *terre à terre* de Cuca sobre la “halitosis” de Juan (es decir, le apesta la boca). El primer reencuentro también se efectúa bailando un bolero “muy pegados, como con superglú tres” (86), pero Cuca va directamente al grano comunicándole a Juan que está sola, para después obedecer al hombre haciéndole feliz, una noche por lo menos. Estos procedimientos (la hipérbole, el humor situacional, las comparaciones) permiten efectuar una lectura más matizada del romance de Cuca y del bolero. Los guiños a un posible contradiscurso feminista –por ejemplo, la referencia a Virginia Woolf, cuando le conceden un cuarto propio a Cuca (58), o la reiterada inserción de recetas<sup>22</sup>– sugieren una eventual liberación de la mujer, tema muy presente en otras obras de Zoé Valdés –de las que incluye de manera intra-intertextual a Patria/Yocandra de *La Nada cotidiana* (103; 208; 302; 304; 322; 325; 338)–.

Se puede observar, por tanto, una actitud ambigua respecto a este discurso sentimental a nivel de género: por una parte, glosa a la mujer que anhela el amor y la sumisión; por otra parte, se ridiculiza esta espera pasiva del Macho. A nivel político, al contrario, el mensaje carece de cualquier matiz. Las observaciones intercaladas de la Conciencia Revolucionaria, Pepita Grillete –procedimiento narrativo trasnochado–, constituyen una crítica acerba del régimen de Castro y del lado sentimentaloides de Cuca. Cuando la Conciencia dice: “Piensa que se te pueden cerrar todas las puertas, todas, absolutamente todas, hasta las del país”, la narradora replica: “Esas son las primeras. Sí, ya lo sé, pero nunca las del corazón”, lo que provoca la siguiente reacción en Pepita Grillete (que para colmo cita un bolero también aprovechado por Severo Sarduy en *De donde son los cantantes*): “(¡Ay, niña, pero eso suena a bolero, ponte p’a la concreta, bájate de esa nube y ven aquí a la realidad! No te hagas ilusiones, que el poder no cree en cancioncitas)” (168). La Revolución representaría, por tanto, la exclusión de cualquier exaltación del “ritmo y del deseo que es nuestra verdadera razón de ser” (73). En esta sátira mordaz de la Revolución, sólo hay canciones que exaltan hechos políticos: la llegada de Nyerere (109), la guerra de Vietnam (110), Nikita Kruchov (123), etcétera. Otro tipo de música cubana, o bien no aparece, o bien se usa con fines de escarmiento no desprovisto de comicidad. Así se equipara Fidel a la María Cristina de la guaracha que empieza con “María Cristina me quiere gobernar” (191), y el pene tatuado de un miembro del CDR provoca “*En el tronco de un árbol una niña / grabó su nombre henchida de placer / Y el árbol conmovido allí en su sen (el del partido) / a la niña una flor dejó caer*” (115) del bolero *¿Y tú qué has hecho?*

No cabe duda de que el bolero forma parte de las estrategias desplegadas para recrear y exaltar un pasado prerrevolucionario, que la misma Valdés nunca vivió, contrastándolo con el período de Castro. La novela entra en toda la moda de las novelas anticastristas, a

<sup>22</sup> Aunque la insistencia en la comida tiene también una dimensión política (abundancia prerrevolucionaria frente a escasez del período especial), me parece también un remedo (¿irónico?) de muchas obras feministas a lo Esquivel o Allende. Para más información sobre esta forma de contradiscurso, véase González Stephan (1991) y Campuzano (2000), que señala de manera acertada las limitaciones y el agotamiento de este recurso.

veces exageradamente comercializadas, lo que provoca en Horacio Castellanos Moya, un escritor salvadoreño exiliado, la siguiente afirmación (demasiado tajante) respecto a los autores cubanos en el exilio: “Son unos jineteros de la literatura. Andan vendiendo La Habana” (en Sánchez 2000: 166, nota 13). Dejando de lado las razones extratextuales de índole política y comercial, es una pena que la novela pierda en profundidad y densidad por machacar en el “desastre” del castrismo. No convencen el desdoblamiento (narradora/Pepita Grillete) o las “digresiones” muy forzadas sobre la aventura balsaera de las lesbianas Puchunga y Mechunga o sobre los soldados en Angola. Además, se lleva al lector constantemente de la mano dominándolo (¿de manera tan dictatorial como Castro?). No sólo me refiero a las intervenciones de la narradora –“Ya expliqué que...” (38); “Ya lo aclararé” (60); “que explicaré más tarde, en otro capítulo” (182)– y a los juegos de palabras entre “revo-lución” y “revo-loción” o entre “dolor” y “dólar” (lo que proporcionó el título de la traducción francesa, *La douleur du dollar*) que al reiterarse pierden su gracia, sino también a las generalizaciones-cliché respecto a los habaneros: “Eso tienen los habaneros” (24; 72; 82; 207; 209; etcétera). Aunque Valdés acuda a esos recursos con cierta ironía para dorar la píldora, persiste una intención políticamente muy marcada. También es innegable que las constantes explicitaciones disminuyen considerablemente los cabos sueltos para unos “radiolectores” (173) no familiarizados con el contexto cubano (a quienes se dirige en primer lugar Zoé Valdés)<sup>23</sup>. Pero estas estrategias no son inocentes, visto que refuerzan en el lector (occidental) cierta imagen de Cuba, fomentada tanto por las agencias de viaje como por la música y las películas nostálgicas, que se difunden por ahora en Europa y que son poco representativas de lo que pasa actualmente en Cuba<sup>24</sup>. Los boleros de tiempos pasados integrados de manera tan explícita en la novela y la posibilidad de identificar gran parte de las canciones mediante el disco compacto que permite al lector escuchar incluso la voz no del maestro, sino de Valdés que lee en francés fragmentos de su novela, ayudan a procurar una imagen nostálgica de la Cuba de antes de Castro. El saqueo intertextual apunta asimismo a la conservación de una memoria cubana esencialmente anti-castrista, que implica un homenaje a cubanos “insiliados” como Lezama (José Lamama Mima en el texto) y sobre todo de exiliados, como Cabrera Infante (*La Habana para un Infante Difunto*), Reinaldo Arenas (*El color del verano*) o Severo Sarduy (*De donde son los cantantes*)<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> El que escriba para un público lector no cubano, se puede deducir también de las explicaciones de algunos cubanismos, por ejemplo, el “pie de página” integrado en el mismo texto para explicar lo que es una papaya (115), o las aclaraciones introducidas por “es decir”, por ejemplo, “ya escaseaba el fab, es decir, el detergente”(121).

<sup>24</sup> Me refiero a los *compact disc Afro-Cuban All Stars* y *Buena Vista Social Club*, y a la película homónima de Wim Wenders, o a *Lágrimas Negras* dirigida por Sonia Herman Dolz. Véase también el artículo de Michael Chanan: “Lo que ocurre aquí, en parte, es que la música se asocia a las imágenes de una Cuba actual, que sin embargo conserva trazas de un tiempo ido [...]” (2000: 19). Y Camilo Venegas dice respecto al disco *Buena Vista Social Club*: “Pero detrás de las buenas intenciones hay toda una maniobra para satisfacer a un mercado ávido de oír, en lujosa aventura, sin scratch, las imágenes que la nostalgia ha salvado del naufragio; naufragio que fue subrayado meticulosamente por Wim Wenders” (2000: 28).

<sup>25</sup> También otros intertextos cubanos están presentes, pero en menor cantidad. Valdés integra a José Martí, pero de manera irónica (véase Val Julián 1998: 152-153); el juego entre dolor y dólar ya lo aplicó Guillén en “Frente al Oxford”: “Es la uña banquera del dólar doloroso” (1980: II: 75); el nombre de María Regla hace pensar en la María de Regla de *Cecilia Valdés*, y un largo etcétera.

## 5. “La América amarga es órfica hasta la temeridad” (*La importancia de llamarse Daniel Santos*, Luis Rafael Sánchez)

Estas tres calas en la literatura caribeña nos han enseñado que lejos de ser una expresión decorativa dentro de la literatura latinoamericana de los noventa, el bolero se presta a diferentes usos temáticos. Los boleros y sus intérpretes pueden constituir el tema central de una novela, se puede aprovechar el poder de seducción (a nivel político) que implica este tipo de música, el bolero sirve para expresar a la mujer y refleja una imagen conservadora de una nación. También hemos visto que la integración de boleros enriquece y complica los niveles estilístico, lingüístico y narratológico. Las obras estudiadas revelan un abanico de posibilidades estratégicas: fines lúdico-críticos en Denzil Romero, reflexión histórico-ideológica sobre el poder de la voz y por extensión el poder dictatorial en Enriquillo Sánchez, intento (bastante comercializado) de reivindicación prerrevolucionaria de Cuba y caracterización de la mujer no desprovista de ironía en Zoé Valdés. A pesar de los acentos diferentes, el común denominador es la nostalgia en su dimensión temporal (seducción de la nostalgia, que coincide con la modernidad) y nocional (nostalgia de la seducción en un contexto patriarcal). Se perfilan por tanto unos tintes conservadores, lo que era de esperar en una expresión de la cultura popular. De ahí que no sea una casualidad que todas las novelas se sitúen en épocas dictatoriales, aunque sólo se explicita la relación en *Musiquito*. En *Te di la vida entera* se exalta la época de Batista (presidente dictatorial de 1954 a 1959), y en *Parece que fue ayer* los compinches-abuelos remontan en los noventa a su juventud, es decir a los cincuenta, cuando estuvo en el poder el dictador venezolano Pérez Jiménez. En Valdés se silencia cualquier referencia al batistato, y Romero sólo alude a la dictadura. En ambas novelas la atención se desvía y se desplaza hacia el bolero, y se siente una nostalgia por ese tiempo esquivando lo que pasó en la esfera pública y recalcando las historias sentimentales. En cuanto a su impacto espacial, los boleros pueden referirse a una dimensión pan-latina (como en el caso de Romero y de Sánchez) o nacional(ista), como para Valdés, lo que es menos frecuente, a mi modo de ver. Nos podemos preguntar si no es una quimera postular esta unión para siempre perdida y si no refiere a un ideal de comunidad (cubana, caribeña, latinoamericana) difícil de defender en este mundo desterritorializado. Advierte Jean Franco:

Por otra parte, en numerosas novelas recientes se evoca a menudo esta nostalgia a través de la música, especialmente del tango, el danzón y el bolero; como ejemplos tenemos *Boquitas Pintadas* de Manuel Puig y la novela de Luis Rafael Sánchez llamada *La importancia de llamarse Daniel Santos*, en donde se celebra la “latinidad” de este cantante de boleros, y también películas como *Danzón* y *Tango Argentino*. Sin embargo, por elocuentes que sean estas expresiones como arte, su dependencia de la latinidad sugiere que la latinidad es como el gato de Cheshire: al final sólo queda la sonrisa. [...] Sólo en este nivel abstracto, antes que en la cruda realidad, puede reivindicarse alguna forma de comunidad (3).

Además, el uso muy deliberado de la música popular (mundial como se diría desde una perspectiva hegemónica) va evolucionando hacia una estrategia autorizada y recuperada hasta cierto punto por la hegemonía y el comercio (de ahí quizá el éxito de algunas novelas de bolero, no siempre de alta calidad). Al mismo tiempo, es indudable que el bolero sigue conservando un valor de desafío como expresión de la llamada periferia, sobre todo respecto al lector occidental que se ve enfrentado a las limitaciones de su

enciclopedia mucho más adecuada para entender a los autores hispanoamericanos del *boom*, para quienes la alta cultura (nuestra) tenía más peso<sup>26</sup>. El que se siga recurriendo al bolero y a la música popular en la literatura, demuestra la fe en que constituye un arma muy sui generis del Caribe (y de América Latina), estrechamente relacionada con la oralidad y la musicalidad tan reivindicada por determinados pensadores caribeños como Antonio Benítez Rojo (o en el campo francófono Edouard Glissant)<sup>27</sup>. Estas son las paradojas del bolero, ésta es su sabrosura... Sigamos disfrutándolo.

## Bibliografía

- Aparicio, Frances R. (1993): “Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña”. En: *Revista Iberoamericana* LIX 162-163 (enero-junio), pp. 73-89.
- (1998): *Listening to salsa. Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. Hanover and London: Wesleyan University Press.
- Austerlitz, Paul (1997): *Dominican Music and Merengue. Dominican Identity*. Philadelphia: Temple University Press.
- Benítez Rojo, Antonio (1989): *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Brito Ureña, Luis Manuel (1997): *El merengue y la realidad existencial de los dominicanos. Bachata y nueva canción*. Moca: Unigraf.
- Cabrera Infante, Guillermo (1996): *Mi música extremada*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Campos, René A. (1991): “The Poetics of the Bolero in the Novels of Manuel Puig”. En: *World Literature Today*, 65, 4 (autumn), pp. 637-642.
- Campuzano, Luisa (2000): “Justo a su gusto. De la literatura simposiaca a la cocina de la escritura”. En: *Revolución y Cultura*, 1, pp.16-20.
- Carpentier, Alejo (1981): “La cultura de los pueblos que habitan en tierras del mar Caribe”. En: Carpentier, Alejo: *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México: Siglo XXI Editores, pp. 177-189.
- Castellanos, Orlando (1993): “Denzil Romero en la pila bautismal”. En: *Casa de las Américas*, XXXIV, 193 (octubre-diciembre), pp. 119-123.
- Castillo Zapata, Rafael (1990): *Fenomenología del bolero*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Corticelli, María Rita (1997): “‘La última mudanza de Felipe Carrillo’: Novel set to the Bolero Rhythm”. En: *Iberoromania*, 45, pp. 89-98.
- Chanan, Michael (2000): “Play it again o llámenlo nostalgia”. En: *La gaceta de Cuba* (marzo-abril), pp. 17-19.
- Dagnino, Maruja (1998): “Miranda en el vagavagar”. En *El Papel Literario. Diario El Nacional*. 23-08. <http://web.jet.es/enseres/dagn.htm>, pp. 1-4.
- De Maeseneer, Rita (1999): “La importancia de llamarse Daniel Santos de Luis Rafael Sánchez y el juego de la oralidad”. En: *Revista de Estudios Hispánicos*, XXVI, 2, pp. 3-11.

<sup>26</sup> No quiere decir que los autores del *boom* excluyeran totalmente los boleros u otros géneros musicales latinoamericanos. Véanse, para Fuentes, las observaciones de Phaf (1999) sobre *Cristóbal Nonato*. Los vallenatos están presentes en García Márquez (y hay boleros en *El otoño del Patriarca*). También Carpentier incluye muy tímidamente géneros populares, como *La última noche que pasé contigo* en *La consagración de la primavera*.

- Flores, María Antonieta: "Denzil Romero con el poder de sus lumbrierías". <http://web.jet.es/ense-res/denr.htm>: pp. 1-3.
- Flores, Juan (2000): "'Pueblo pueblo'. Popular Culture in Time". En: Flores, Juan: *From bomba to hip-hop. Puerto Rican Culture and Latin Identity*. Columbia: Columbia University Press, pp.17-30.
- Franco, Jean: "La globalización y la crisis de lo popular" (traducción Nora López). <http://www.nuevasoc.org.ve/n149/ens.htm>, pp. 1-8.
- Gac-Artigas, Priscilla: "La memoria fragmentada, reflexiones sobre la novelística de Zoé Valdés". [http://www.monmouth.edu/~pgacarti/ZoéValdés\\_ensayo.htm](http://www.monmouth.edu/~pgacarti/ZoéValdés_ensayo.htm), pp. 1-5.
- Galán, Natalio (1997): *Cuba y sus sones*. Valencia: Pretextos.
- García Canclini, Néstor (1989): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Gelpí, Juan (1999): "El bolero en la Ciudad de México. Poesía popular urbana y procesos de modernización". En: *Nómada*, 4 (mayo), pp.17-25.
- Glissant, Edouard (1991): *Le discours antillais*. Paris: Seuil.
- González Echevarría, Roberto (1988): "The Dictatorship of Rhetoric / The Rhetoric of Dictatorship". En: González Echevarría, Roberto: *The Voice of the Masters. Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: University of Texas Press, pp. 64-85.
- González Stephan, Beatriz (1991): "'Para comerte mejor': cultura calibanesca y formas literarias alternativas". En: *Casa de las Américas*, XXXII, 185 (octubre-diciembre), pp. 81-93.
- Guillén, Nicolás (1980): *Obras completas*, La Habana: Letras Cubanas: 2T.
- Loyola Fernández, José (1997): *En ritmo de bolero. El bolero en la músicaailable cubana*. La Habana: Ediciones Unión.
- Monsiváis, Carlos (1970): *Días de guardar*. México: Era.
- Orovio, Helio (1991): *Trescientos boleros de oro*. La Habana: Unión.
- Palencia-Roth, Michael (1988): "Three Metamorphoses of Myth in *The Autumn of the Patriarch*". En: Ortega, Julio (ed.): *Gabriel García Márquez and the Powers of Fiction*, Austin: University of Texas Press, pp. 34-60.
- Pedely, Mark (1999): "The Bolero and Mexican Modernity". En: *Latin American Music Review*, 20, 1, pp. 30-58.
- Pérez-Firmat, Gustavo (1999), "Rum-Rump-and-Rumba". En: Pérez-Firmat, Gustavo: *Life on the Hyphen. The Cuban-American Way*. Austin: University of Texas Press, pp. 136-153.
- Phaf, Ineke (1999): "El bolero y la utopía popular: Fuentes, Chamoiseau, Martinus Arion, Cabrera Infante y Zavala". En: Steckbauer, Sonja M. (ed.): *La novela latinoamericana entre historia y utopía*. Eichstätt: Katholische Universität Eichstätt, Neue Folge 13, pp. 161-177.
- Quintero Rivera, Ángel G. (1999): "Lo íntimo y lo social: el bolero". En: Quintero Rivera, Ángel: *Salsa, sabor y control. Sociología de la música "tropical"*. México: Siglo XXI, pp. 300-310.
- Restrepo Duque, Hernán (1992): *Lo que cuentan los boleros*. Bogotá: Centro Editorial de Estudios Musicales.
- Rico Salazar, Jaime (1994): *Cien años de boleros*. Bogotá: Centro Editorial de Estudios Musicales.
- Romero, Denzil (1991): *Parece que fue ayer. Crónica de un happening bolerístico*. Caracas: Editorial Planeta Venezolana.
- (1999): "Lenguaje, erotismo e historia". En: Kohut, Karl (ed.): *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*. Frankfurt-am-Main: Vervuert, pp. 179-188.
- Rowe, William, y Shelling, Vivian (1991): *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*. México: Grijalbo.
- Sánchez, Enriquillo (1993): *Musiquito. Anales de un déspota y de un bolerista*. Santo Domingo: Taller.
- (1989): *Convicto y confeso I*. Santo Domingo: Mograf.

- Sánchez, Luis Rafael (2000): *La importancia de llamarse Daniel Santos. Fabulación*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Sánchez, Yvette (2000): “‘Esta isla se vende’: proyecciones desde el exilio de una generación ¿desilusionada?”. En: Reinstädler, Janett, y Ette, Ottmar (eds.): *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*. Madrid: Iberoamericana, pp. 163-176.
- Santos Febres, Mayra (2000): *Sirena Selena vestida de pena*. Barcelona: Mondadori.
- Sarduy, Severo (1974): *Barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Schaefer, Claudia (1992): “Popular Music as the Nexus of History, Memory, and Desire in Angeles Mastretta’s *Arrancame la vida*”. En: Schaefer, Claudia: *Textured Lives*. Tucson: University of Arizona Press, pp. 88-110.
- Sieburth, Stephanie (1994): “Beyond High and Low: Carmen Martín Gaité’s *El cuarto de atrás*”. En: Sieburth, Stephanie: *Literature, Mass Culture and Uneven Modernity in Spain*. Durham and London: Duke University Press, pp. 188-214.
- Silvestry Feliciano, Rubén (1997): *La reencarnación del bolero*. (The University of Texas at Austin, Ph. D., 1996). Michigan: Ann Arbor.
- Sommer, Doris (1983): *One Master for Another. Populism as Patriarcal Rhetoric in Dominican Novels*. Lanham: University Press of America.
- Torres, Vicente Francisco (1998): *La novela bolero latinoamericana*. México: UNAM.
- Valdés, Zoé (1996): *Te di la vida entera*. Barcelona: Planeta.
- “Zoé Valdés: Une vie à la Havane”. <http://www.3itraductions.fr/archives/docarte/havane.htm>, pp. 1-11.
- Valerio-Holguín, Fernando (1996): “La historia y el bolero en la narrativa dominicana”. En: *Revista de Estudios Hispánicos*, pp. 191-198.
- Val Julián, Carmen (1998): “La historia cubana en la obra de Zoé Valdés”. En: Fouques, Bernard, y Martínez González, Antonio (eds.): *Imágenes de mujeres. Images de femmes*. Caen: Universidad de Caen (Laboratoire d’études italiennes, ibériques et ibéro-américaines), pp. 145-169.
- Venegas, Camilo (2000): “El Tosco y Wim Wenders: tan cerca, tan lejos”. En: *La Gaceta de Cuba* (marzo-abril), p. 28.
- Vera-León, Antonio (1997): “Mayra Montero, las islas del deseo”. En: *La Torre*, X, 39, pp. 183-201.
- Zavala, Iris M. (1991): *El bolero. Historia de un amor*. Madrid: Alianza.