

El Caribe cuenta y canta. Transversalidades del discurso narrativo y el discurso musical

Enrique Plata Ramírez
Universidad de Los Andes
Mérida, Venezuela
plataenr@ula.ve

Resumen

La narrativa latinoamericana ha vivido, los dos últimos siglos, un fuerte y continuo proceso de maduración, que la ha llevado a búsquedas insospechadas. A partir de los años sesenta del siglo veinte, en plena efervescencia del llamado “Boom Narrativo”, cierta cantidad de autores retoman el discurso musical popular caribeño, para desde allí contar las vivencias de una determinada comunidad en un espacio delimitado por el ancho mar que nos une y nos separa: El Caribe. El discurso narrativo se une al discurso musical, para abordar y caracterizar al caribeño. Este discurso instauro, quizá sin proponérselo, el fin de las utopías medievales, y rescata lo popular, lo que por años ha permanecido al margen, revalorizando el terruño natal. El nuevo discurso es una crónica de la cotidianidad, que desde lo musical se aproxima a lo económico, lo político, lo amoroso, etc. Una aproximación a este discurso musical narrativo es lo que se propone el presente trabajo, ahondando un poco en las raíces culturales del ser caribeño.

Palabras Claves: Narrativa caribeña, música popular.

Abstract

In the last two centuries, Latin American narrative has experienced a robust and continuous process of maturity which has led it to unsuspected inquiries. Starting from the decade of the sixties in the 20th century, when the so called Narrative Boom was at its exuberant best, a number of authors revisited the popular musical discourse of the Caribbean in order to narrate the life experiences of a particular community in a space configured by the wide Caribbean Sea which both unites and separates us.

The narrative and musical discourses come together to analyze and identify the characteristic features of the Caribbean person. This discourse, perhaps unwittingly, puts an end to medieval utopias and retrieves popular expression which for many years has been marginalized. In so doing, it also relegitimizes the native land. The new discourse is a chronicle of daily life which has music as its point of departure and includes economics, politics, love, etc.

In this study, we propose to look at the narrative musical discourse and probe somewhat the cultural roots of the Caribbean person.

Key words: Caribbean narrative, popular music.

“Mamá yo quiero saber,
mamá yo quiero saber,
de dónde son los cantantes,
que los encuentro galantes
y los quiero conocer”.

Miguel Matamoros: “Son de la loma”.

I

Uno de los aspectos que destaca la sociedad postmoderna es la revalorización de la cultura popular, entendida como el desafío al canon del arte culto de la modernidad; como ruptura frente a lo jerárquico y el cuestionamiento a lo centrista. En la noción de lo popular (véanse: Bolleme: 1986; García Canclini: 1982; Cirese: 1979) está implícita la referencia al pueblo, bien sea como constitución formadora o como principio fundamental. Jesús Martín-Barbero (1991 y 1994) apunta que, anteriormente, cuando se hacía referencia a lo popular, no sólo se estaba enfrentando lo urbano ante lo rural, la ciudad frente al pueblo, sino que se estaba poniendo de manifiesto todo aquello que resultaba contrario a la llamada cultura de élite, burguesa, a lo culto. Sin embargo, considera que estas antiguas dicotomías o antinomias, debido a los distintos procesos de hibridación y desterritorialización llevados a cabo durante el fin de siglo, resultaban de alguna manera ambiguas, más aún si se tomaban en cuenta sus aproximaciones, trasvasamientos e imbricaciones, que sostienen la superación del viejo enfrentamiento ciudad versus pueblo.

Así, los distintos procesos postmodernos permiten reconocer un espacio de gestación entre lo popular y lo urbano, que supera la oposición ciudad-pueblo, rescatando y fusionando diversos elementos de cada uno de ellos, brindándole una nueva fisonomía a la noción de cultura. Por ello, lo popular no significa lo Otro en sentido despectivo, sino más bien la manifestación de la cultura periférica, subalterna. Ello permite la reconfiguración de nuevos mapas culturales que hacen posible entender la transformación de las ciudades latinoamericanas. (Véanse: Sarlo: 1999; Anzaldúa: 1987; Moraña: 1998; García Canclini: 1996a y 1996b; Richards: 1989; Zimmerman: url).

Este momento de rupturas, que señalamos como postmoderno, instaure distintas confrontaciones en el saber y el conocimiento, y posibilite la irrupción del sujeto periférico, convirtiéndolo en un sujeto del espectáculo, para reflejarlo desde ese lado oscuro que la modernidad se empeñó en ocultar, haciéndolo participe de la ebullición de las nuevas sociedades humanas. Se muestra entonces la realidad del ser marginado que exige un espacio para reafirmar su existencia y su cultura. El sujeto que ha habitado los barrios periféricos se reconoce como un sujeto interesado por enseñarnos lo que es y lo que existe en el interior de su sociedad y de su cultura.

Todo ello puede apreciarse en la narrativa caribeña finisecular, cuyo discurso, parodiando a Víctor Bravo (2003), manifiesta la irrupción de las paradojas, las ironías y la parodia, como fuerza volcánica que emerge para poner en crisis la noción de lo real y sus diversas representaciones; la noción de límite, en sus distintas significaciones sociales, estéticas y culturales.

II

En los corpus discursivos de la narrativa caribeña publicada entre 1963 y 2003 se inserta, como recurso de ficcionalización, un discurso múltiple, paradójico, paródico, pleno de distintos enunciados que configuran un código de lo popular, en cuanto hechos de reflexión acerca de las culturas caribeña y latinoamericana. Nos referimos a lo que la crítica ha dado en llamar "*Narrativa de lo musical popular*", o a través de variantes significativas como "*Narrativa del bolero*", "*Narrativa musical caribeña*", "*Narrativa del tango*", o "*Narrativa de la música popular latinoamericana*" (Véanse: López: 1998; Kozak: 1993; González Silva: 1998; Lister: 2002; Giménez: 1990; Aparicio: 1993; Otero Garavís: 2000; Torres: 1998; Báez: 1986), como si a partir de la articulación entre la literatura y la música popular, alterna y paradójicamente se sacralizaran y desacralizaran, tanto la música como la literatura. Como si en esa imbricación textual, en esas transversalidades significativas, hubiese más un encuentro erótico, pulsional, que cultural.

La canción popular, como apunta Vicente Francisco Torres (1998), deviene en religión para el latinoamericano, en donde el altar es el aparato de sonido —la radio, la televisión, los equipos de música, las rocolas o velloneras, etc.— y los supremos sacerdotes los ídolos, los cantantes, que tienen en sí mismos todo aquello de lo que carecen la mayoría de los habitantes de estos espacios periféricos. Los escritores de esta tendencia devienen, a más de cronistas de lo cotidiano, en intermediarios, como los santos u orishas que conectan a los fieles —los lectores— con sus deidades musicales populares, con sus areítos, bembés o moyubas, a través de distintos textos sagrados cuyos títulos se asumen desde diversos intertextos musicales.

Por otra parte, esta difuminación fronteriza, este acercamiento dialógico entre las culturas popular y letrada, establece el culto al ídolo, al cantante que pasea su voz por el continente, haciendo de su vida un mito y permitiendo al escritor ficcionalizarla. Éste tomará como referente textual a uno de aquellos seres: Benny Moré, Felipe Pirela, Pedro Infante, Daniel Santos, Celia Cruz, etc., para desde ellos resemantizar la historia y la cultura continental, cuestionando los discursos hegemónicos, adquiriendo así la literatura un nuevo sentido, desde la interrelación entre el discurso de la crónica narrativa, el melodrama, la diáspora, la conciencia de una perifericidad y la estética de lo cotidiano, proponiendo a su vez una mirada otra, más interior, desde sí misma, sobre el Caribe y Latinoamérica, que borra las fronteras entre lo “culto” y lo “popular”, lo eurocentrista y lo marginal, y devenga, para decirlo con Lulú Giménez (1990), en un sentimiento de pertenencia a un territorio nuevo, a un determinado orden sociocultural que, de alguna manera, forma parte de los nuevos imaginarios caribeños, reconstruidos y/o resemantizados, precisamente, por la música popular.

Este nuevo discurso narrativo, que se apropia de lo musical-popular, resulta como herencia de aquel amplio proceso de transculturación suscitado en Latinoamérica. Asimismo, mantiene una desacralización paródica de lo mágico-maravilloso, del discurso del boom, a través de esa frecuente intertextualidad con lo musical-popular que establece un dialogismo narrativo por todo el Caribe. Hay, igualmente, una nueva manifestación de lo urbano, pues como

anota Héctor López (1998), esta narrativa resemantiza a los barrios y a sus espacios: el bar, la calle, la plaza, el cine, etc. Es también una diégesis que imbrica diversos correlatos: erotismo, hedonismo, perversión, música popular, individualidad, ejercicio del poder, seducción, lo melodramático, lo societal y la manifestación de la falta de ansias de trascendencia por la instauración de la cotidianidad. Encontramos allí la mixtura de géneros, lo transfronterizo, la hibridez discursiva, el pastiche, desde la reescritura de la memoria hasta las recurrencias a relatos orales, a escenas cinematográficas, a lo epistolar, los desplazamientos del centro hacia las periferias y el impacto de los mass-media. En definitiva, hablamos del discurso de la postmodernidad que, de cierta manera, contrapuntea la realidad y sus meandros, sus intersticios, que se detiene en la intertextualidad rítmica y en la sonoridad musical caribeña.

La narrativa caribeña finisecular aborda las historias cotidianas, intrascendentes, de amor y desamor; de imposturas y derrotas; de fracasos sociales y políticos; de festividades, sincretismos y muerte; de naderías; entretejiéndolas, anudándolas, para conformar un proceso discursivo más amplio —su narratividad—, interaccionando situaciones, motivos, imbricando discursos: musicales, folletinescos, eróticos, melodramáticos, en fin, discursos que insertan lo popular y lo periférico en lo narrativo.

Así, toda esta narrativa deviene en intertextos de la cultura popular caribeña, en correlatos de lo periférico y del melodrama. Vicente Francisco Torres considera que el Caribe y Latinoamérica, se vieron en la necesidad de formular sus propios textos, más alegres y festivos, desenfadados y desprejuiciados, como forma de manifestar la independencia frente al discurso cultural eurocentrista. Este discurso finisecular se reconoce como contradiscurso de la historia oficial literaria, al asumirse en cuanto discurso de contracultura, de resistencia, por sostener y articular en su interior correlatos del melodrama como lo folletinesco, lo fotográfico, lo cinematográfico y los múltiples intertextos musicales.

Esta auténtica saga literaria latinoamericana de finales de siglo, alucinante corpus narrativo, se despliega en múltiples líneas transversales para metaforizar, desde cada una de ellas, a la cultura

popular caribeña, mostrándose como producto de la asimilación que los escritores latinoamericanos han hecho de la llamada “cultura popular”. En ella, como venimos afirmando, se dan cita distintos intertextos musicales-populares como el bolero, la salsa, el vallenato, etc., que en alguna forma sostendrán el hilo narrativo y la tensión necesaria, creando atmósferas, situaciones y motivos que nada tienen que ver con los grandes archivos forjadores de la memoria continental.

III

Así, podemos afirmar que entre los iniciadores de este nuevo discurso, los primeros en asumir esta nueva estética literaria, se encuentran el venezolano Renato Rodríguez y los cubanos Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante y Miguel Barnet.

Renato Rodríguez es autor de las novelas *Al sur del Equanil*, (1963), *El bonche*, (1976), *¡Viva la pasta*, (1984), *La noche escuece* (1985) e *Insulas* (1996). Quizás sea uno de los primeros en trajinar estos ámbitos discursivos al publicar una obra un tanto soez, irreverente y desenfadada para entonces, *Al sur del Equanil*. Al abordar su narrativa debemos estar siempre alertas, con los sentidos aguzados a cuanto se suscita en torno al sujeto narrador. El humor y la ironía campean a lo largo del discurso, no sólo en cuanto manifestación festiva, sino como forma de satirizar al sujeto y a la sociedad, incluso a la escritura, pues la ironía (Jankélevitch: 1982), es el espejo donde se contempla la conciencia del sujeto, donde escucha su eco y se reconoce en cuanto ser finito, sublime, trágico y frívolo.

El autor narra el desarraigo de un sujeto periférico, aspirante a escritor, y su devenir por distintos países americanos y europeos. Desde la escenificación de la escritura, el sujeto pretende el rescate y la revalorización de su terruño natal; la recuperación, a través de la memoria y de la nostalgia, del edénico jardín de la infancia. Un humor visceral, corrosivo, escatológico, denotará las angustias del intelectual que no puede escribir, que se burla de sí mismo y recurre al discurso musical popular para satirizar su propia condición y su vacío.

Las recurrencias musicales se centrarán, inicialmente, en el tango, para dar paso luego al merecumbé. Con ellas se pretende mostrar la ansiedad y la angustia que corroe al sujeto narrador por la distancia que asume frente a su perdido paraíso infantil y ante el proceso creador que lo consume al enfrentarse contra la página en blanco. Escucha a Gardel cuando siente una punzante nostalgia por el pasado, pero igual parodia un merecumbé, aquel movido ritmo, mixtura de género musical entre el merengue, el porro y la cumbia, propio de la zona caribeña de Colombia y Venezuela, creado por el colombiano Pacho Galán e internacionalizado por quien sería considerado como “*El Rey del Merecumbé*”, el venezolano Víctor Piñero. Con este ritmo pareciera estar escrita la narrativa toda de Renato Rodríguez.

En *El bonche*, la connotación musical está implícita desde el título mismo. “*Bonche*” es una palabra que en el Caribe designa jolgorio, parranda, fiesta. El autor recurre constantemente a distintas manifestaciones musicales como el merecumbé, la salsa, el bolero y el mambo, para hablarnos del sujeto de la diáspora, de su desterritorialización y posterior inserción en un contexto cultural totalmente distinto al que ha habitado desde su niñez. Allí se une con dos seres como él, periféricos y trashumantes, creando un grupo tribal, afectivo, que sólo desea “*bonchar*”. “*La Tebaldi*” —que recrea a la cantante italiana Renata Tebaldi— y “*Putita Mala*”, expresión caribeña por medio de la cual se identifica a un buen amigo, a un “*panita*”.

Guillermo Cabrera Infante aborda, en su vigorosa narrativa, los espacios sincréticos y periféricos. Las recurrencias musicales serán parte de los motivos que le permitan aproximarse a la cotidianidad del sujeto. Así, desde el bolero, el mambo y el chachachá, nos irá contando las peripecias de los personajes. Toda la bullanga del Caribe, pleno de ritmos populares e ídolos mestizos, se imbrican en el lúdico discurso de Cabrera Infante para, junto a los cuestionamientos sociales y culturales, señalar los vértices en donde se cruzan el despertar a la urbanidad de aquellas ciudades que se insertan en las metrópolis y se ensanchan, por efectos de la inmigración interna, hacia sus ámbitos periféricos.

Tres tristes tigres, según Julio Ortega (cfs: Ríos: 1974), es una larga conversación, o un monólogo múltiple, llena de ritmos internos y externos, con un movimiento vertiginoso gracias a la fluidez y a la constante verbalización, que sostiene un lenguaje poroso, vivo y mantiene indisolubles, más allá de la muerte, a una serie de personajes: Bustrófedon, un poeta oral recientemente fallecido; el bongosero Eribó; el actor Arsenio Cué; Silvestre, el escritor y Códac, el fotógrafo. Resulta, siguiendo con Ortega y a causa de ese caudaloso fluir verbal, una orquesta o una banda sonora en vivo.

Esta temática musical, a través de la cual pretende la recuperación de La Habana desde el ejercicio de la memoria, la sostiene en sus siguientes obras: *La Habana para un Infante difunto*, *Delito por bailar el chachachá* y *Ella cantaba boleros*. En ellas recurre a la canción popular cubana de mediados de los cincuenta: boleros, mambos, sones y chachachá. Los recorridos narrativos sitúan los espacios del desencanto, la nadería y el erotismo. Los intertextos musicales configuran al sujeto que recorre la ciudad en el frecuente ejercicio de caminarla o simplemente de poseerla con la mirada, como un voyeurista. Sujeto del desencanto y la frustración que pareciera entender que no tiene más salida que subsistir en la periferia.

Severo Sarduy, reconstruye en *Gestos* (1963), la ciudad mestiza, alegre y pueblerina que era La Habana de los años cuarenta y cincuenta, a través de una artista mulata, pobre, que subsiste alrededor de uno de aquellos “*Night Clubs*” que durante años simbolizaron la bullanga, la perversión y lo dionisiaco cubano y caribeño. En *De dónde son los cantantes*, (1967), cuyo título remite a la música popular cubana, al “*Son de la Loma*”, que dice: “Mamá yo quiero saber/ de dónde son los cantantes”, viaja en el tiempo para instaurarse en el sincretismo cultural, político, religioso y festivo que conforma al pueblo caribeño, desde distintos personajes, mujeres, hombres y travestis, quienes siempre contarán la historia de sus deseos, anhelos y carencias. El discurso articula el intenso barroquismo de las fiestas carnalescas: la seducción de hombres vestidos como mujeres; los amores frustrados, conquistados, padecidos; los cantos, tambores y bailes, los lenguajes expresivos corporales y la fusión de ritmos.

Estos espacios carnavalizados, de amores, fracasos, imposturas, sincretismo, encuentros pulsionales, eróticos y religiosos, serán ficcionalizados por Miguel Barnet en la *Canción de Rachel*, (1969). Ciertamente, la historia cuenta la vida de una famosa *vedette* que llenara las noches del Teatro Alhambra durante la *belle époque* de La Habana. Las múltiples voces reconocen a los distintos sujetos que conformaban aquel mundillo social: escritores, libretistas, empresarios, hombres de teatro, tramoyistas, coristas, prostitutas, chulos, etc. Hay una rutilante puesta en escena de algunos motivos y sentimientos que desnudan el alma de los sujetos, como el amor, la pasión, el odio, el fatalismo, la miseria, las vejaciones, los murmullos por las calles y los cafés, la decepción y frustración por un tiempo que está pasando arrolladoramente ante los ojos de todos. Parodia, humor, desgarres, melodrama, música popular y un indetenible encuentro cultural, serán parte de los artificios que sustenten la ficción.

Manuel Mejía Vallejo, colombiano, en *Aire de tango*, (1973), parte de un discurso en donde se suscitan lo coloquial y lo musical para dar cuenta de los espacios periféricos latinoamericanos. La narración muestra al sujeto marginal, sus fisuras y desencanto ante la vida. El discurso se decanta por lo paródico, lo lúbrico, para señalar el submundo del arrabal, las chaquetas de cuero, los puñales, el cabello engominado, el alcohol, el sexo, las parrandas, y los recuerdos para el ídolo del tango, Carlos Gardel.

Ámbitos y artificios discursivos que serán igualmente abordados por Mirtha Yáñez, cubana, en una serie de cuentos recogidos como *Todos los negros tomamos café* (1976). Su título, en cuanto intertexto musical, remite en lo inmediato al son montuno titulado “¡Ay mamá Inés!”, que en su estribillo dice: “¡Ay mamá Inés! ¡Ay mamá Inés! Todos los negros tomamos café”, indistintamente atribuido a Emilio y Eliseo Grenet, y que popularizara el cantante Ignacio Villa, conocido como “*Bola de Nieve*”. El discurso del melodrama, asimismo, está presente también desde su título, al rescatar por medio de aquel son a un sujeto popular y periférico, la vieja mamá Inés, negra esclava que salía de parranda por las calles de La Habana y que resignificaba al personaje Dolores Santa Cruz, de la novela *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde, y a la inolvidable Mamá Dolores de *El Derecho de nacer*,

novela de Félix B. Cagnet, que devino como la primera radionovela y la primera telenovela de arrollador éxito por todo el Caribe.

Referimos también ese torrente de creación verbal, lúdica y rítmica llamada *La guaracha del Macho Camacho* (1976), del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez. En su reticulado encontramos la permanente incitación musical de una guaracha cuyo primer verso, “La vida es una cosa fenomenal”, será repetido como estribillo para denotar un estado rítmico, pero a su vez para ir descubriendo las distintas fisuras, lubricidades, pulsiones, sentimientos, del caribeño en cuanto ser de la periferia y sujeto de la subalternidad. La novela se impregna de distintos discursos, en un *collage* que va desde lo musical, lo narrativo, lo publicitario, lo televisivo, lo melodramático, lo irónico, lo político, etc., sosteniendo no sólo el *pastiche* discursivo sino el fenómeno cultural del *kitsch*. Deviene también en discurso de resistencia y contracultura, frente al Estado colonialista que subsiste en Puerto Rico.

La ficción transcurre en medio de una tranca fenomenal en una de las autopistas puertorriqueñas, lo que permite a la voz narrativa desmenuzar las distintas historias que conforman o articulan su reticulado. La tranca —o el atasco vehicular— remite al caos urbano, al desconcierto de los conductores, a los miedos y pulsiones de los sujetos perdidos en el tráfico de la ciudad, a la vez que va señalando los diversos planos de la sociedad local, por ejemplo, la alta sociedad asimilada al proceso transculturador y neocolonialista impuesto por los Estados Unidos, la cual rechaza toda manifestación de lo popular, por *kitsch*, cursi e insignificante, mostrado a través del rechazo hacia la guaracha, por ser representación de las gentes de los barrios bajos, de negros y mestizos incultos. Asimismo, presenta a la sociedad media, popular, asimilada más al proceso hispánico, africano e indígena, que ha conformado al puertorriqueño por siglos, que asume, canta y baila con aquella guaracha, reconociéndola como una forma de representación de su espacio y la más apropiada manifestación de su cultura, popular y periférica, deviniendo en elemento de rebeldía, de contracultura y resistencia frente a la alta sociedad pro-yanqui.

¡Qué viva la música! (1977), del colombiano Andrés Caicedo, es una de las obras fundacionales en esta narrativa y difícil de obviar en estos estudios. La novela muestra la cruda visión del desmoronamiento

de una sociedad pacata: la caleña. La ficción se detiene en María del Carmen Huerta, llamada “*La Mona*” o “*La Siempreviva*”, quien inicia su proceso de degradación social: de niña bien, burguesita, a prostituta de barrio. En el discurrir narrativo asistimos al vértigo de las drogas y de la música. Pausadamente se nos irán mostrando las distintas tribus societales planteadas por Maffesoli (1990), y por las cuales irá pasando la protagonista: primero se une a los estudiantes de izquierda que analizan *El Capital* de Marx; posteriormente los abandona y se va con un grupo de fanáticos del rock, haciéndose amante de uno de sus integrantes, un guitarrista llamado Leopoldo Bronk, apoyando las nociones hippies de la paz y el amor de los años sesenta. A éstos los abandona para insertarse dentro del amplio movimiento de la salsa caribeña, siguiendo a los ídolos del momento Richie Ray, Bobby Cruz y toda la constelación de integrantes de la Fania All Star que asistirán a Cali y ofrecerán sendos recitales.

El colombiano David Sánchez Juliao aborda el discurso de lo musical popular, de los sujetos periféricos, mestizos y algunas veces desarraigados, para ficcionalizar a un pueblo de la costa caribeña: Lorica. Los discursos narrativos se articulan con los musicales —vallenatos, merengues y boleros rancheros—, para desde ellos resignificar las miserias humanas, sus pequeñas victorias y sus grandes derrotas. Discurso de la hibridez y el *pastiche* que conjuga la ironía, la parodia y el humor en obras como *El Pachanga*; *Buenos días América*; *Pero sigo siendo el rey* y *Mi sangre aunque plebeya*.

Asumiendo los discursos musicales, para desde ellos mostrar las pulsiones y las fisuras de los ciudadanos, sus triunfos, fracasos, lubricidades y perversiones, el venezolano Luis Barrera Linares publica dos volúmenes de cuentos: *En el bar la vida es más sabrosa* y *Beberes de un ciudadano*, y una novela, *Para escribir desde Alicia*. En el primer caso, desde su título mismo, se parodian los ámbitos musicales del chachachá al remitir, en cuanto intertexto, a la movida canción que dice “En el mar la vida es más sabrosa...”. Sus reticulados narrativos dan buena cuenta de los sujetos que habitan los márgenes de las ciudades, destacando la vida del bar, con correlatos amorosos, de despecho y gozo a la vez, sostenidos a partir de ciertas referencias

musicales que imbrican géneros como el bolero y el mambo.

Umberto Valverde, colombiano, se apropia de estos discursos híbridos para ficcionalizar los ámbitos caribeños, resemantizando su cultura y resignificando al sujeto periférico. Así, en *Bomba Camará; Celia Cruz: reina rumba* y *Quítate de la vía Perico*, articula estos discursos a través de la puesta en escena de diversos correlatos, como lo erótico, la nadería, la diáspora, lo musical, la vida del barrio, la reificación del ídolo, etc., logrando una intensa polifonía a través del *pastiche* y la parodia, sosteniendo un diálogo con otras obras de esta tendencia narrativa, a partir de la inserción de intertextos musicales.

Desde las nociones del ídolo, los correlatos musicales populares, el sincretismo, lo erótico y cierta perversión festiva, Edgardo Rodríguez Juliá publica unas obras igualmente mixtas, fronterizas, elusivas, que superan su anterior preocupación por lo historiográfico mas no así su interés por resignificar la cultura caribeña. En *El entierro de Cortijo* pretende la recuperación de la más reciente memoria musical y cotidiana de Puerto Rico, al narrar los funerales del gran intérprete de la plena, Rafael Cortijo, fallecido esos días. Las incidencias y pormenores del velatorio, las grandes figuras musicales, literarias y políticas, y la presencia del pueblo, de la masa periférica, son parte de las asechanzas narrativas sobre las cuales se detiene el autor.

Hibridez discursiva, mixturas literarias, que encontramos en *Una noche con iris Chacón*, suerte de ensayo narrativo o crónica periodística en la cual muestra los temas del ídolo y de la cultura de masas, esta vez desde la aproximación a la gran *vedette* Iris Chacón. El discurso cartografía el cuerpo, muestra el hedonismo, lo apolíneo y lo dionisiaco. El cuerpo es visto en cuanto motivo de exhibición, de objeto lúdico, objeto comercial o proveedor de placeres. Cuerpo para el goce, el morbo y los deseos.

En *Cerrícolas* (1987), Angel Gustavo Infante reúne una serie de cuentos pulsionales a través de los cuales muestra la vida diaria de los habitantes de los suburbios de la gran Caracas. Ámbitos dionisiacos, encuentros violentos, intertextos musicales de la salsa, miradas punzantes, escenas soeces y una mordaz presencia de lo periférico,

serán los tópicos de la narración en general. De este mismo escritor será una novela muy lúbrica, dionisiaca, *Yo soy la rumba* (1992), que narra la vida rumbera de los caribeños. Su discurso parodia un virtual encuentro de los escritores caribeños de finales del siglo XX —con sus distintas obras y recurrencias— y los músicos y grandes intérpretes populares latinoamericanos, reunidos en un gran bembé salsero. La obra registra, a través de la mirada de Sebastián, el acontecer musical de la Caracas de los sesenta. El sujeto se reconoce como un ser de la periferia, sin mayores deseos de trascendencia, que no sean el goce momentáneo, dionisiaco, el disfrute por la salsa, por el baile, el bonche, las drogas, el sexo y el alcohol. Con Sebastián encontramos a la gorda Elisa, que tiene una vagina tan hiperbólica que produce orgasmos hecatómbicos. La narración por momentos se hace grotesca, tensa, aliviándose aquella atmósfera con las inserciones musicales de la salsa y el son.

Con el cuento “*El inquieto anacobero*” (1976), Salvador Garmendia se vio envuelto en una ridícula y ácida polémica que lo llevó hasta los tribunales, con una demanda por haber subvertido la moral social y literaria venezolana de los años setenta. El cuento, irreverente desde todo punto de vista, gira a través de los recuerdos en torno a presuntas relaciones pecaminosas o prohibidas: la homosexualidad y la prostitución, esbozadas durante el velorio de un amigo, e instaura recurrencias hacia el cantante de boleros Daniel Santos —uno de los ídolos populares caribeños más ficcionalizados por la literatura—, llamado “*El inquieto anacobero*”, o “*El Jefe*”.

Siguiendo con estas recurrencias bolerísticas y de reificación del ídolo, desde un discurso transfronterizo, el mencionado Luis Rafael Sánchez publica una novela incisiva, soez, titulada: *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988). El paródico reticulado discursivo da cuenta de la celebración del ídolo popular, la glorificación de las masas, la actuación y la cultura de los habitantes de los márgenes. Novela del espectáculo, parodia musical que ironiza y satiriza a la sociedad desde la figura de aquel cantante de boleros. La narración ficcionaliza la vida de este ídolo caribeño que interpreta ciertas letras de boleros, casi siempre desgarradas, en donde destacan los ámbitos de la desgracia, el fracaso y la muerte. Narrativa de lo

melodramático, que muestra el diario trasegar de los bares y de los barrios populares.

La puesta en abismo, una vez más, de la vida del legendario Daniel Santos, será el motivo central de *Vengo a decirle adiós a los muchachos* (1993), del puertorriqueño Josean Ramos. Hay, a lo largo de la narración, una desacralización de la figura del cantante, acusado de borracho, pendenciero, comunista y un largo etcétera. El autor se vale de un juego discursivo paródico, polifónico, para ir narrando las vicisitudes de aquella vida un tanto agitada. Es una narración que se hace desde un triple discurso, o desde una voz que se multiplica, que por instantes presenta a Daniel Santos contándose a sí mismo, viéndose repetido en el espejo de los recuerdos, que luego se hace otra, que se duplica, para dar paso al Secretario, a un otro que lleva la narración.

Pedro Vergés, dominicano, se decanta por la articulación de estos discursos en *Sólo cenizas hallarás (bolero)* (1980), para narrar el proceso político previo y posterior a la caída de la dictadura de Trujillo, poniendo en abismo a unos seres sumidos en la desesperanza, en las cenizas, que es lo que queda del país. La narración evoca ciertos estados nostálgicos por un pasado que no termina de marcharse y escenifica diversas situaciones melodramáticas, irónicas, paródicas, abyectas, en las cuales el sujeto de los márgenes intenta sobrevivir, o pretende la diáspora, la emigración hacia el país de los sueños: Estados Unidos. Lo musical no es más que la excusa para narrar la intensa soledad, la desesperanza y el lento desmoronamiento del pueblo dominicano de aquellos aciagos días previos y posteriores al asesinato del dictador.

Laura Antillano, venezolana, abordando los discursos del bolero y de la “*música tropical*”, instauro los recuerdos para, a través de ellos y desde la mirada múltiple de tres mujeres, la abuela, la madre y la hija, recuperar la memoria familiar y mostrar la inserción de la mujer en la sociedad latinoamericana, todo narrado con sutil maestría en ese mosaico discursivo llamado *Perfume de gardenia* (1983), título de un bolero que cantara Marco Tulio Maristani. Narrativa fragmentaria, del *pastiche* y el *kitsch*; álbum de las evocaciones familiares; discurso musical, epistolar, erótico; discurso de la violencia doméstica y de la

subyugación femenina ante la imposición del machismo. Todo ello es esta novela que en su momento fuera considerada como manifestación de lo cursi.

En el mencionado motivo del culto al ídolo, el cubano Lisandro Otero, fabula, en su abigarrada crónica narrativa titulada *Bolero* (1984), la vida de uno de aquellos seres que pueblan la cultura y el imaginario caribeños, emergiendo hacia el estrellato de la música popular, en este caso Esteban María Galán, bolerista que pasea exitosamente su voz y su estilo musical por todo el Caribe. Es una obra densa, que muestra las fisuras de aquellas idolatrías, los marasmos, las pequeñas victorias y las grandes derrotas de los seres cotidianos. La obra será una reminiscencia de la vida misma del gran intérprete cubano Benny Moré, llamado "*El Bárbaro del Ritmo*".

Ángeles Mastretta, en *Arráncame la vida* (1985) y *Mal de amores* (1996), se abisma también por estos espacios narrativos musicales para, a través de ellos, mostrar la tensión cultural mexicana y el ejercicio absurdo del poder, que instauro la perversión. En *Arráncame la vida*, el título de un bolero de Agustín Lara en cuanto intertexto musical, le sirve para narrar el drama de una mujer que se ve arrastrada hacia el torbellino de la vida política y criminal de su esposo. La novela se reconoce como un discurso contracultural de la historia oficial mexicana, que permite desmitificar el proceso de la revolución. Discurso del melodrama, desde los amores folletinescos, la irrupción del cine y la instauración de lo musical popular que insinúa la presencia de dos grandes intérpretes del bolero mexicano: Agustín Lara y Toña la Negra.

En *Si yo fuera Pedro Infante* (1989), Eduardo Liendo, venezolano, desde la inserción de los discursos musicales mexicanos, especialmente boleros, rancheras y corridos, resignifica la vida, la cultura, la cotidianidad y la perifericidad del latinoamericano. La figura del gran ídolo mexicano, cantor y cineasta adorado en toda Latinoamérica, será el motivo para el desarrollo de la ficcionalización narrativa. El sujeto marginal, de los bordes, anhela con instaurarse como Otro, reconocerse en aquel gran ídolo, para llevar a cabo las hazañas que en su cotidianidad no se atreve, entre otras, enfrentar dictadores, enamorar mujeres con su voz melodiosa y acallar la

alarma del automóvil aquel que no lo deja dormir en una noche funambulesca.

En una obra muy densa que titulara *Entre el oro y la carne* (1990), texto híbrido que se sostiene desde la narración literaria y el reportaje periodístico, el venezolano José Napoléon Oropeza fabula la vida, los éxitos, el fracaso y el posterior asesinato del cantante venezolano Felipe Pirela, llamado “*El Bolerista de América*”. La narración no evade las fronteras entre la realidad y la ficción, por el contrario, desde su ambigüedad, sus espacios difusos sostienen la tensión y la intensidad necesarias que permiten establecer algunas atmósferas de seducción, lubricidades, enmascaramientos y perversiones. Felipe Pirela será ficcionalizado mostrando su arrollador éxito por distintos escenarios caribeños, pero en los intersticios narrativos, con cada bolero que cante, el lector irá descubriendo su drama pasional: casado a los 23 años con una niña de trece a quien ama profundamente, pero arruinado y destruido por la madre de ésta. Drama pasional que aflora en cada bolero, especialmente en uno que marca el ritmo de la novela y que irá señalando la tragedia del cantante: “Ese bolero es mío, desde el comienzo al final. ¡Qué importa quien lo haya escrito! Es mi historia y es real”.

Dorelia Barahona, costarricense nacida en Madrid, desde la utilización del bolero ranchero —el bolero “*De qué manera te olvido*” del mexicano Federico Méndez—, que sitúa al melodrama, publica una novela que llamó *De qué manera te olvido* (1990), mostrando la situación de la mujer latinoamericana, su estado marginal, las utopías juveniles y un erotismo desacralizador. Asimismo, y sosteniendo las nociones del melodrama, desde los ámbitos de la radionovela y el amor cortés, lo erótico, lo sensual, el discurso femenino y algunos aspectos de lo policiaco, la venezolana María Luisa Lazzaro, publica *Habitantes de tiempo subterráneo* (1990) y *Tantos juanes o la venganza de la sota* (1993). En ellas muestra en forma punzante la realidad de la mujer, su continuo enfrentamiento contra la vida y su tensa relación con el hombre. Amores folletinescos, radionovelas, boleros, fisuras, seducción, evasiones y ensoñaciones, serán parte de esos correlatos que muestre su narrativa desde un lenguaje eminentemente paródico.

Este discurso sincrético, transfronterizo, que da cuenta de la tensión existente entre la alta cultura y la cultura popular, se aprecia en la narrativa de la cubana Mayra Montero. En *La última noche que pasé contigo* (1991), la letra de los boleros será el recurso ficcional que permita instaurar el discurso narrativo, aproximarse hacia la lubricidad, el erotismo, la sensualidad y las historias paralelas de los sujetos periféricos que se sienten al borde de sus vidas. Una pareja de mediana edad se embarca en un crucero por el Caribe y en la medida en que van visitando distintas islas, cada uno irá rescatando su propia sexualidad, sus infidelidades. La tensión discursiva permite, sólo al final, el develamiento de un juego erótico, de una pasión lésbica sostenida a través de cartas que aperturan cada uno de los capítulos e instauran la ambigüedad.

Denzil Romero, venezolano, publicó una serie de relatos novelados bajo el título de *Parece que fue ayer* (1991), en los cuales parte del bolero para situar sus historias narrativas. Discurso lúdico, intertextual, erótico, que ficcionaliza los encuentros y desencuentros amorosos, las glorias y los desengaños matizados todos con las letras de distintos boleros. Trabajo éste que desarrolla, igualmente, el dominicano Marcio Veloz Maggiolo, en *Ritos de cabaret* (1991). La letra de los boleros, así como el vudú y la santería, serán los motivos que permitan ficcionalizar los últimos días de la dictadura de Trujillo, el período de transición y la posterior invasión de los marines.

Asimismo y producto de la diáspora caribeña, la cubana Yanitzia Canetti da a conocer en *Novelita Rosa* (1997), el proceso de la desterritorialización. En su reticulado, aborda las significaciones del melodrama y el *kitsch*, para mostrar la cultura popular. La ficción resalta los desgarres de una latinoamericana en sus tensos encuentros con la cultura anglosajona; su afición por las telenovelas que le permiten soñar con un mundo de fábula y ficción. Es decir, señala las fisuras culturales que se producen en el sujeto a raíz de su desplazamiento, de lo que llamáramos desterritorialización. Novela punzante, erótica y alucinante, que aborda sin complejos las realidades del inmigrante y del soñador.

No obviamos las obras del cubano Pedro Juan Gutiérrez, en especial aquellas que conforman la *Trilogía sucia de La Habana*, las

novelas *Anclado en tierra de nadie* (1998); *Nada que hacer* (1998) y *Sabor a mí* (1998). Obras que se sustentan desde un discurso irreverente, soez, para mostrar las miserias del ser humano, el marginal que habita en los más sórdidos espacios de una metrópoli semiderruida, con prostitutas, delincuentes, seres perversos desde la pasión, el deseo y la lujuria; otros más anodinos que sueñan con tiempos pasados. Hay recurrencias a boleros y sones cubanos, y una fuerte relación con las creencias religiosas africanas, especialmente la santería con todos sus orishas. Leer a Pedro Juan Gutiérrez es abismarse por un mundo sacudido por la violencia cotidiana y estremecido por la súbita esperanza que puede irrumpir desde los intersticios de las creencias santeras.

IV

Así, puede apreciarse cómo la narrativa caribeña se apropia del discurso musical, para sostener, en sus transversalidades, unas atmósferas que dan cuenta de lo caribeño en cuanto región geográfica y del caribeño en cuanto ser pluricultural, de su cultura, su identidad, su periferia y su habitar en los bordes. Estas apropiaciones discursivas —o transversalidades— permiten sostener el encuentro de lo heterogéneo, de lo pluricultural y la transgresión de una alta cultura que dará paso a la cultura popular. El discurso musical-popular se inserta dentro de la literatura, para resignificar y resemantizar la cultura del mestizaje y a su vez para dar cuenta de la cultura popular y su relación, a veces tensa, a veces armoniosa, con la alta cultura.

Este nuevo discurso narrativo-musical deviene en crónica de la cotidianidad, que se cuenta desde un mundo periférico y reseña la nadería del barrio. Muestra la transgresión de la cultura popular con los ámbitos de la alta cultura, a través del contrapunteo pluricultural que se fermenta en los bordes. Este discurso se instaure también como lo escatológico, irreverente, festivo, lúdico, paródico, que reifica los ámbitos de lo dionisiaco, de la perversión; que se sustenta desde la cultura de masas, lo melodramático, el *kitsch*, a través del cual muestra la veneración hacia el ídolo, en cuanto personaje divinizado, desmitificado y adorado hasta la muerte o abandonado a su suerte.

En definitiva, será éste un discurso de resistencia y contracultura. Será ésta, igualmente, una narrativa que se regodea en el melodrama, para desde allí mostrar al sujeto periférico, subalterno, que hemos mencionando y explotar los sentidos del lector que, siguiendo a Carpentier (1987), vibra a través de la lectura de estas obras y lo hace por contagio de lo que el novelista llama ecología sentimental, que pone a temblar ciertas fibras emocionales, íntimas y universales del individuo.

Referencias

- ANZALDÚA, Gloria. (1987). *Borderlands/La frontera. The New Mestiza*. San Francisco, Spinsters Aunt Lute Book Company. 203p.
- APARICIO, Frances. (1993). "Entre la guaracha y el bolero: Un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña". En: *Revista Iberoamericana*. N° 62-63. Pittsburgh. pp. 73-89.
- BÁEZ, Juan Carlos. (1986). "La música toma la palabra. El Caribe leído y cantado". En: *Imagen*. N°. 118. Caracas, mayo. pp. 29-31.
- BOLLEME, Genieveve. (1986). *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo "popular"*. México: Grijalbo.
- BRAVO, Víctor. (2003). *El orden y la paradoja*. Mérida: Universidad de Los Andes. 378p.
- CARPENTIER, Alejo. (1987). *Ese músico que llevo dentro*. Madrid, Alianza.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago y Eduardo Mendieta (eds). (1998). *Teorías sin disciplina*. México: Miguel Angel Porrúa/San Francisco, University of San Francisco.
- CIRESE, Alberto M. (1979). *Ensayo sobre las culturas subalternas*. México: Centro de Investigaciones Superiores del INAH. Cuadernos de la Casa Chata.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. (1996a). *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos. México: 1940-2000*. México: Grijalbo.
- _____ . (1982). *Las culturas populares en el*

- capitalismo*. La Habana: Casa de las Américas. 174p.
- _____ y otros. (1996b). *Culturas en globalización. América Latina-Europa-Estados Unidos: libre comercio e integración*. Caracas: Nueva Sociedad.
- GIMÉNEZ, Lulú. (1990). *Caribe y América latina*. Caracas: Monte Avila.
- GONZÁLEZ SILVA, Pausides. (1998). *La música popular del Caribe Hispano en su literatura. Identidad y melodrama*. Caracas: Fundación Celarg. 110p.
- JANKÉLÈVITCH, Wladimir. (1982). *La ironía*. Madrid: Taurus.
- KOZAK ROVERO, Gisela. (1993). *Rebelión en el Caribe Hispánico*. Caracas: Edcs. La Casa de Bello. 136p.
- LISTER, Elissa L. (2002). "Literatura: Resemantización de lo histórico en la narrativa caribeña contemporánea". En: *Hoy*. Santo Domingo, 13-10.
- LÓPEZ, Héctor. (1998). *La música caribeña en la literatura de la postmodernidad*. Mérida: Universidad de Los Andes. 127p.
- MAFFESOLI, Michel. (1990). *El tiempo de las tribus*. Barcelona: Icaria. 284p.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. (1994). *Dinámicas urbanas de la cultura*. Caracas: Ateneo de Caracas.
- _____. (1991). "Dinámicas urbanas de la cultura". En: *Gaceta de Colcultura*. N°. 12. Bogotá, diciembre.
- MORAÑA, Mabel. (1998). "El boom del subalterno". En: Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (eds). *Teorías sin disciplina*. México: Miguel Ángel Porrúa/San Francisco, University of San Francisco.
- ORTEGA, Julio. (1974). "Tres tristes tigres". En: Julián Ríos. (Comp). *Guillermo Cabrera Infante*. Madrid: Fundamentos. pp. 187-207.
- OTERO GARABÍS, Juan. (2000). *Nación y ritmo: Descargas desde el Caribe*. San Juan: Edcs. Callejón.
- RICHARDS, Nelly. (1989). *Estratificación de los márgenes*. Santiago de Chile: Francisco Zegers, ed.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS. N° 16, enero-diciembre 2008. Plata R., Enrique. *El Caribe cuenta y canta. Transversalidades del discurso narrativo...*, pp. 125-145.

RÍOS, Julián. (Comp). (1974). *Guillermo Cabrera Infante*. Madrid: Fundamentos.

SARLO, Beatriz. (1999). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. 3ª edc. Buenos Aires: Nueva Visión. 246p.

TORRES, Vicente Francisco Torres. (1998). *La novela bolero latinoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

ZIMMERMAN, Marc. (Url). "Fronteras latinoamericanas y las ciudades globalizadas en el nuevo desorden mundial". En: www.uic.edu/marczim/mlac/pitsplar.html.