

El orden de la música popular en la literatura dominicana

Fernando Valerio Holguín

Colorado State University

Introducción: Las novelas rítmicas y musicales

La musicalización de la literatura dominicana contemporánea viene avalada por la tradición órfica del Caribe y por el éxito de la novela-bolero en Latinoamérica.¹ A partir de la década del 80 aparecen las siguientes novelas-bolero dominicanas: *Sólo cenizas hallarás (Bolero)* (1980) de Pedro Vergés, *Ritos de Cabaret: Novela rítmica* (1991) de Marcio Veloz Maggiolo y *Musiquito: Anales de un déspota y de un bolerista* (1993) de Enriquillo Sánchez. Además de Veloz Maggiolo, quien publicó recientemente *El hombre del acordeón* (2003), otros escritores más jóvenes han continuado experimentando con la tendencia posmoderna de fusión de géneros y medios artísticos distintos, como es el caso de Pedro Antonio Valdez con *La bachata del ángel caído* (1999).²

El surgimiento de la novela-bolero, la novela-bachata y la novela-merengue crea una serie de interrogantes para la crítica literaria: ¿En qué se diferencia una novela musical de una novela tradicional? ¿Afecta la música su estructura narrativa o algún otro aspecto? ¿Cómo cambia la novela con relación a la competencia musical del lector? Para comenzar a responder estas preguntas, que

guiarán el presente trabajo, se podría decir que la literatura, en tanto discurso de discursos, tiene la capacidad de asimilar discursos provenientes de cualquier área del conocimiento y/o de diferentes medios artísticos. La música, como medio artístico diferente, afecta mínimamente la estructura narrativa de la novela. En la mayoría de ellas se intercalan las letras de los géneros musicales que adoptan. Generalmente, esas letras se insertan en un espacio aparte, dentro del período oracional (en *itálicas*, algunas veces), así como también en el discurso de algunos personajes. El efecto inmediato consiste en la recreación de la atmósfera de un espacio determinado como la gallera, el cabaret, la fiesta o la casa de familia. Estos espacios están ligados a una época, de manera tal que la música establece un cronotopo. Asimismo, desde el punto de vista restringido de la narración, las letras de esos géneros musicales proporcionan un imaginario que “modela” o expresa de alguna manera la mentalidad de los personajes.

En el contexto de la cultura dominicana, la utilización del merengue, el bolero y la bachata como subtextos es muy significativa. Los autores aprovechan la competencia musical de los lectores dominicanos para “conectar” estas narraciones con un público más amplio.³ Tal conexión se logra gracias a la producción de imágenes, a partir del recitativo de fragmentos de las letras de la música, de la descripción de bailes, y de la mención de músicos y cantantes. Estos referentes recurren a unos “sentimientos colectivos” (Keil, “People’s...” 123) que apelan a unos sujetos en el proceso de la identidad cultural.⁴ Pero no todos los géneros musicales apelan a los sujetos de la misma manera. El bolero como género ecuménico latinoamericano apela a la mayoría de los sujetos, independientemente de su clase social, sexo y raza. El merengue y la bachata, que fueron en sus orígenes rechazados por las élites, pasaron de ser géneros residuales (marginales) a emergentes.⁵ Y aunque el merengue se convirtió en símbolo nacional, no así la bachata que aún hoy en día conserva su estigma de clase baja.

De manera general, la conexión que establece la música popular en las novelas es aprovechada por los autores para reflexionar acerca de los conflictos culturales, por tanto, históricos. Como crítico literario y cultural, mi propósito en este ensayo consistirá en analizar el rol cada vez más importante que juega la música popular en la negociación de la identidad cultural dominicana en las novelas *El*

hombre del acordeón (2003) de Marcio Veloz Maggiolo, *Sólo cenizas hallarás (Bolero)* (1980) de Pedro Vergés y *La bachata del ángel caído* (1999) de Pedro Antonio Valdez.

Merengue: De la cultura rural al nacionalismo musical

Desde sus inicios, el merengue siempre tuvo un carácter épico, por tanto político, al narrar una anécdota, la hazaña de un héroe o un evento trascendental.⁶ El merengue se usó como resistencia contra la primera invasión norteamericana (1916-1924). Según Paul Austerlitz, “el estatus del merengue como símbolo nacional estaba íntimamente ligado a la oposición contra la hegemonía neocolonial” (151, la traducción es mía).⁷ Los políticos usaron el merengue en sus campañas electorales, así como también en otro tipo de eventos. El dictador dominicano, Rafael Leonidas Trujillo, utilizó el merengue como medio de propaganda y como venganza contra las élites dominicanas. Trujillo aprovechó el carácter épico del merengue y así se hizo componer merengues que alababan sus hazañas como si fueran cantares de gesta.⁸ En la campaña política de 1930, Trujillo invitó al famoso músico Francisco “Ñico” Lora a acompañarlo por los campos dominicanos, para que interpretara merengues en su loa.

El hombre del acordeón de Marcio Veloz Maggiolo es la primera novela-merengue, es decir, la primera en utilizar el merengue como subtexto.⁹ La novela, dividida en veintidós capítulos breves numerados, narra la historia de Honorio Lora, famoso músico y compositor, mejor conocido por el epíteto de “el hombre del acordeón”. Los pretextos más cercanos de este personaje son el cantautor colombiano de vallenato Francisco Moscote Maza, mejor conocido como Francisco el Hombre, que Gabriel García Márquez incorpora en su novela *Cien años de soledad*, y el músico dominicano, oriundo de Santiago de los Caballeros, Francisco “Ñico” Lora, quien se hiciera famoso tocando el acordeón e improvisando merengues durante las décadas de los 30 y 40 en la línea Noroeste.¹⁰ En la novela de Veloz Maggiolo, Honorio Lora, a quien se le conoció por tocar merengues que loaban al General (Trujillo), cambia su actitud política después de la masacre de 1937, donde fueron asesinados “por error” su compadre el rayano Tocay y su esposa Ma Misién. Honorio comienza entonces a tocar y a cantar merengues en contra de Trujillo, por lo cual es asesinado de manera misteriosa en la

gallera. Remigia e Ignacia le practican un desunén¹¹ a Honorio para que regrese a vengar su muerte y el robo de su acordeón.

Si la música y el baile del merengue constituyen la expresión artística más importante para la identidad de la comunidad, la gallera, como uno de los lugares en que se realiza este tipo de actividad, es el espacio fundacional de la nación.¹² En *El hombre del acordeón*, la gallera se presenta como una alegoría, al proyectar la comunidad como nación imaginaria. Como espacio alegórico, allí se encuentran los “valores” de la cultura patriarcal dominicana: el honor, la hombría, el coraje y el desafío, y la pelea. La gallera refuerza la imagen del hombre macho con su revólver, su gallo, sus mujeres, su ron y su merengue, como se podrá apreciar en la siguiente cita:

La mujer gira en torno al hombro del macho; los sudores recorren los muslos de las bailadoras dando un sabor a niebla a todo lo que rodea al ser humano. Antes los gallos, ahora los hombres. La gallera es el ágora campesina, y en ella se discute la vida o la muerte, sea de un gallo, sea de un inquilino. (20)

Gallo y hombre quedan identificados y comparten el mismo espacio, ya sea en el cortejo amoroso o en la pelea. La música, de origen divino en manos de Honorio Lora, inaugura un tiempo mítico con relación a ese espacio: “El acordeón, la güira o güiro, y la tambora definen los límites del tiempo” (19).

En *El hombre del acordeón*, Veloz Maggiolo no sólo pone a la nación a hablar desde la gallera sino que también pone al Otro-Dentro a hablar, a través de su música, desde el campo y desde la frontera como espacio liminal. Según Manuel de Andrade, hacia 1930, las costumbres campesinas “parec[ían] tan extrañas para el dominicano promedio de la ciudad como le podrían parecer a un europeo” (Citado por Austerlitz 31, la traducción es mía). Si la cultura rural idealizada pasó a formar parte del imaginario dominicano en la conformación de su identidad nacional, Veloz Maggiolo aprovecha el peso de la cultura rural para presentarnos su visión del campesino como Otro-Dentro, mítico y mágico.

Veloz Maggiolo está mucho más interesado en presentarnos ese momento fundacional de la nación, a través de la música, que el

proceso de conversión de la misma en “símbolo nacional.” En dicho proceso, el merengue interpeló a los dominicanos con unos valores precapitalistas idealizados como resistencia al desarrollo del capitalismo. El campo se convertía así en una especie de *Beatus Ille*, paraíso despojado de problemas políticos. Las élites de la región del Cibao, de donde proviene este tipo de merengue, han sido dominantes en el proceso de desarrollo de la nación dominicana. De manera tal que esas élites cibaefias naturalizaron la ideología manifestada en el imaginario nacional. En la medida en que el merengue comenzó a difundirse a través de la radio y la televisión y de la venta de discos, de las grandes orquestas, el mismo perdió su sentido comunitario al convertirse en símbolo de identidad de la nación y pasar a formar parte de lo que Benedict Anderson entiende como “comunidad imaginaria”.¹³ La mercantilización del merengue va unida al establecimiento del mismo como símbolo nacional, no sin antes atravesar por el proceso que Walter Benjamin denomina “desaturatización” (220).

El merengue de Honorio Lora participa de las cualidades de lo divino, lo erótico, y lo político: “¡Santo merengue!” (23), “[Honorio] es algo así como el Papá Dios del merengue” (19). La música de Honorio Lora le provoca sueños rítmicos a Ignacia Marsán y despierta el erotismo de Remigia. Aunque no está documentado históricamente que Níco Lora se volviera enemigo de Trujillo, Honorio Lora convierte el merengue en un mecanismo de resistencia contra el dictador. En *El hombre del acordeón*, Marcio Veloz Maggiolo logra, por un lado, explorar el merengue en una dimensión compleja. El merengue es presentado como épico y lírico, como erótico y político y, finalmente, como regional y nacional. Por otro, Veloz Maggiolo restituye los conflictos político-culturales de los que el merengue había sido despojado en su conversión en símbolo nacional.

El bolero y lo Imaginario pleno en *Sólo cenizas hallarás (Bolero)*

Aunque el bolero no necesita presentación formal, es conveniente apuntar que el mismo tuvo su origen en Cuba durante los años 1885 y 1886.¹⁴ Desde allí se difundió rápidamente en los demás países latinoamericanos para convertirse en un género popular ecuménico. En la novela *Sólo cenizas hallarás (Bolero)* de Pedro Vergés, el bolero les sirve de subtexto a los personajes para sumergirse en un

Imaginario pleno, como forma de escapar de la crisis política y económica en que se vio envuelta la sociedad dominicana durante los años que siguieron a la muerte del dictador Rafael Leonidas Trujillo, ocurrida en 1961.¹⁵ La muerte del “padre” de la nación dominicana aplaza la triangulación edípica, que permite la entrada a lo Simbólico, por lo que los personajes se encuentran atrapados en una vorágine de melodramatismo imaginario.¹⁶

La voz engolada de Lucho Gatica, el sentimentalismo de la “lirica” de sus boleros y el *glissando* de las vocales abiertas de su fonética pasional lo convierten en objeto del deseo y posibilitan la construcción del Imaginario no sólo por parte de los personajes sino también de los lectores de la generación de los años cincuenta. Es por lo que el narrador expresa: “La voz de Lucho, el grande, el inimitable, gritando que tú me acostumbraste a todas esas cosas y tú me enseñaste que son maravillosas” (215).

Lucila, la sirvienta, se identifica con Lucho Gatica en la seducción y el deseo que su voz provoca. Entonces, Lucila sucumbe a los requiebros del Teniente Sotero bajo el imperio de la “lirica” de un bolero en la voz de Gatica y otras circunstancias atenuantes:

[D]espués de un par de cervezas y cinco o seis boleros, Lucila no tendría inconveniente en meterse con él [Sotero] en donde hiciera falta ... a Lucila le iba de maravillas que Lucho le dijera amor mío, tu rostro querido no sabe guardar secretos de amor, como efectivamente se lo estaba diciendo por el altavoz del armatoste aquel llamado vellonera. (331-32)

El discurso enfatiza el imaginario fantasmagórico de Lucila, que se siente deseada por la voz de Gatica, pero se entrega a Sotero: “tu rostro querido no sabe guardar secretos de amor.” Dicho imaginario se presenta primero como posibilidad a través del imperfecto del subjuntivo (dijera) para después concretizarse en un pasado progresivo (estaba diciendo). Es interesante señalar que los fragmentos líricos del bolero de Lucho se insertan en el discurso de la novela sin comillas ni itálicas, ni ninguna otra marca que indique cuáles partes pertenecen al bolero y cuáles a la novela. Obviamente, la competencia musical del lector es la que determina no sólo el

subtexto bolerístico, sino también el título y el intérprete de la canción.

La voz de Lucho, a través del lirismo de los boleros, tiene la facultad de arrojar a los personajes en un imaginario erótico. Es el caso no sólo de Lucila sino también de Conchita, quien piensa en el Teniente Sotero, “enamorada, con los labios en flor encendidos como una granada, como rezaba el bolero de Gatica” (76). Para las demás parejas de la novela, Yolanda y Wilson, Estela y Sotero, Evelinda y Freddy, el imaginario erótico-bolerístico se ofrece como una solución a los conflictos sociales. El bolero posibilita una circulación del deseo de doble vía. El teniente Sotero sostiene relaciones amorosas formales con Estelita, pero a la vez se acuesta con Cochita y desea a Lucila, a quien posteriormente seduce. Lucila, por su parte, desea a Sotero pero se deja excitar por Ramón, a la vez que espía los escarceos amorosos de Wilson y Esther.

El bolero no sólo proporciona un imaginario erótico sino también social. En su ensayo "De héroes y heroínas en lo imaginario social," Iris Zavala sugiere que el imaginario social del bolero remite a la capacidad que tienen los personajes de vivir, al menos imaginariamente, unas relaciones sociales modeladas por el melodrama de las líricas del bolero. Es por eso que Zavala se refiere al bolero como “la fascinación de la seducción y el deseo, que asume este desplazamiento de héroes y heroínas al dominio de lo imaginario, efímero, en cualquier caso, pero asombroso en las fluctuaciones de ilusión, representación y realidad” (124). La circulación de mercancías sólo es posible en el orden de lo Imaginario en el que los personajes sueñan con un consumo y una movilidad social que ya se encontraba en funcionamiento en esos momentos, pero que todavía no se había desarrollado y extendido lo suficiente a raíz de la muerte de Trujillo. El bolero arrastra, en su fuerza centrípeta, el poliéster, la radio y la televisión, los artistas extranjeros, la moda, los carros como Hillman, Pontiac y los productos de importación extranjera como el dentífrico Colgate y el jabón Palmolive, patrocinadores de radionovelas. El bolero, como apertura al mundo exterior, representa la modernidad de la que carecía el país, aislado de la comunidad internacional por la dictadura de Trujillo durante treinta y un años.

En la novela, todas esas mercancías se encuentran investidas de una carga libidinal. Por ejemplo, para Lucila, el jabón—palmolive,

sin duda—se encuentra investido de un erotismo hasta entonces desconocido para ella. Por eso, en el baño, Lucila “se dio jabón por todo, mucho jabón, muchísimo, hizo pipí allí mismo, abriendo bien las piernas, como siempre había visto que hacían pipí las yeguas en el campo, y luego volvió a darse, en ese sitio que tanto le gusta a los hombres, jabón, mucho jabón, jabón y más jabón” (321). En cierta manera, el erotismo exacerbado de Lucila resume el erotismo de los demás personajes en la novela. Paradójicamente, el disfrute pleno del erotismo por parte de Lucila, Yolanda y Sotero se convierte en un obstáculo para sus planes de matrimonio, y por tanto, de movilidad social a través del mismo. El consumo de mercancías, investidas de una carga libidinal, funciona como lo que en marxismo se conoce como “valor de cambio,” y por tanto, como índice de las relaciones intersubjetivas de los personajes de la novela (Zizek 5).

El imaginario social del bolero tiene, por un lado, la capacidad de desatar el erotismo de Lucila y Yolanda, y por otro lado, también tiene el poder de convertirlas en “heroínas amorosas,” en las damas casadas a la que aspiran llegar a ser a través de la movilidad social puesta en marcha en esos momentos. En el caso de Lucila, esto se pone de manifiesto en la siguiente cita: “Ella vivía feliz, allá en el patio, haciendo la comida, planchando ropa, lavando y escuchando el radito de pilas, que ponía unos boleros chéveres de Vicentico, de Daniel y de Lucho” (43). Para Lucila, el tránsito de una familia campesina a una pequeñoburguesa constituye una proyección imaginaria del estilo de vida que a ella le gustaría llevar en el futuro.

Parafraseando un poco a Louis Althusser, Lucila vive su ideología como relaciones imaginarias con sus condiciones reales de existencia. La familia, que Pierre Bourdieu denomina campo social, sirve de modelo a los deseos y aspiraciones de Lucila en cuanto al consumo de mercancías y el estilo de vida pequeñoburgués (Citado en Daring 11). Esos deseos y esas aspiraciones se organizan en lo privado como espacio privilegiado de la novela. Si la casa de familia es el espacio privado del consumo, del bolero, del gozo erótico y de las pasiones, las calles y plazas constituyen el espacio público de la suciedad, de la política, de las manifestaciones y de la represión, de la muerte a manos de los militares, en definitiva, del caos. Esos lugares públicos son el espacio de las grandes transformaciones históricas en la República Dominicana ocurridas durante el período de 1961 a 1965.

En *Sólo cenizas hallarás (Bolero)* de Pedro Vergés, los personajes están sumergidos en un imaginario erótico y melodramático a través del bolero, en especial, los de Lucho Gatica. La voz de Lucho, “el grande, el inimitable,” y con ella la década de los cincuenta y sesenta, constituyen objetos del deseo, perdidos para muchos de los dominicanos de la generación del cincuenta, y sólo recuperable a través de un imaginario bolerístico pleno.

Bachata: Marginación social y cultura emergente

La bachata es un género que tuvo su origen a partir de la “música de amargue” en los barrios marginados de Santo Domingo a principios de los años ‘60.¹⁷ La novela *La bachata del ángel caído* de Pedro Antonio Valdez proporciona una clave de su propia lectura en la “Vellonera Unus” cuando expresa: “este deplorable autor recomienda leer teniendo de fondo musical un casete de bachatas” (11). La bachata es el telón de fondo que sirve para recrear una atmósfera en el burdel como espacio de marginación social:

Las luces chillonas del cabaret ponían al gentío en primer plano. Concierto de rostros diluidos con rara armonía bajo la espera de la música, o un mural de Siqueiros. Los cantos de bachata subyugando con su juego negro de agonías, bulliciosos, terribles, arañando no se sabe qué en el alma. (16)

La bachata, que produce imágenes visuales del burdel que remiten al cine y a la pintura, expresa los sentimientos del personaje colectivo (el gentío).

A diferencia de las novelas de Vergés y Veloz Maggiolo, en las que la casa de familia y la gallera constituyen los espacios del bolero y del merengue, respectivamente, en la novela de Valdez el espacio de la bachata es el burdel y el barrio marginado. En el cabaret de Luis Canario, que se encuentra en el barrio el Riíto, se reúnen personajes como el Machote, el Gua, la prostituta la China, a escuchar bachata y a beber ron para olvidar sus cuitas amorosas. En su ensayo “Tres secuencias bolerísticas en *Ritos de cabaret* de Marcio Veloz Maggiolo,” Francisco Cabanillas propone el barrio y el cabaret como espacios simbólicos de la nación. El barrio, en palabras del crítico, constituye uno de los espacios “ignorados por la historiografía

oficial” (38). Y agrega lo siguiente: “Claro que hay mucho más: por ejemplo, la novela no sólo enfoca la nación desde el barrio sino que también la define en función de la realidad barrial que, como se verá luego, tramita dos acepciones: la nación como cabaret” (38). El burdel y el barrio, como espacios de la marginación, se oponen al espacio sagrado de la iglesia, donde ocurren misterios y milagros, como la aparición de la rosa azul. Generalmente, a una sección narrativa que tiene lugar en el burdel o el barrio le sigue otra en la iglesia. Valdez no sólo mezcla lo sagrado y lo profano sino también discursos provenientes de diferentes clases sociales: la bachata y otros géneros musicales populares, fragmentos de una novela inédita de Benedicto Pimentel, discursos académicos, cartas, diarios y leyendas europeas.

Como arte machista, la bachata expresa, generalmente, a través de sus letras, el dolor y el sufrimiento a causa del abandono y la infidelidad de una mujer. En el prostíbulo, este género musical está ligado al consumo de alcohol, al baile, a la mala vida, a los pleitos, en fin, a los avatares de chulos y prostitutas. La bachata “modela” la vida de los personajes y traduce, de alguna manera, su mentalidad. Por ejemplo, el Machote y el Gua discuten y sostienen una pelea con cuchillos en el cabaret, por una rivalidad entre machos. La prostituta apodada “La China” le dice al Gua: “Take it easy, papi chulo...no vengas a armar otro lío –advirtió la China, viniendo desde la mesa del Machote. Una vez a su lado, le susurró: “*Le coges la mujer y también le quieres coger la vellonera*” (94). La Mujer, como objeto de placer, y la vellonera, fuente de la música, quedan aquí equiparadas. La violencia del Machote contra el Gua queda aplazada y desviada hacia la mujer, a quien mata cuando ésta intenta abandonarlo. En otra parte de la novela, el Gua es asesinado por un parroquiano celoso en el burdel de Luis Canario.

Pero la bachata no se circunscribe al burdel. En la siguiente cita se puede observar, de manera general, cómo ésta emigra del burdel a otros espacios. El ritmo (música y baile) se impone en el campo, en el barrio, en la ciudad.¹⁸ De la vellonera del burdel, la música emigra a la radio y al disco:

En las guaguas que viajan entre Dajabón y El Seibo, en los cabaretes abiertos desde Pedernales hasta Samaná, el ruido se había reducido a las bachatas de

Teodoro Reyes. Las voces de Blas Durán, el Chivo sin Ley, el Solterito del Sur, Raulín Rodríguez o Antony Santos permanecían relegadas a un decoroso olvido. Era el tiempo del ciego sabio Teodoro ... ¡Soltó Teodoro!, oíase gritar a golpe de guitarra, y un amargo desconsuelo redimía entre tragos a los malqueridos. (22)

Si el merengue fue—y sigue siendo, aunque en menor medida—el símbolo nacional por excelencia, la bachata se ha convertido en la música nacional—no oficial. De haber sido una música residual (marginal), la bachata se ha convertido en música emergente como consecuencia de la emigración de grandes masas de campesinos a la ciudad, después de la muerte de Trujillo, en el contexto del paso de la economía mercantil al capitalismo tardío, periférico y neoliberal. La transformación en música nacional se debe, en parte, a la “desaturación” de este género musical después del proceso de la reproducción mecánica.

En lo que Luis Días denomina “lucha sonora” de clases, la bachata ha opuesto una resistencia a la cultura de élite y ganado la aceptación de la gran mayoría. El burdel es la nación: lo centrípeto-privado-poético se ha convertido en centrífugo-público-político. Si el espacio del merengue era la gallera y el campo idealizado, el espacio de la bachata es el burdel y el barrio marginado en el imaginario nacional de la “mayoría” de los dominicanos. Parafraseando a Gayatri Spivak, el subalterno, si no puede hablar, al menos puede cantar. Para desconsuelo de algunos, la nación se ha arrabalizado.¹⁹

La bachata del ángel caído de Pedro Antonio Valdez es la primera novela-bachata y en la misma el autor logra reflejar la emersión de este género musical en franco conflicto con otros discursos, en el contexto de las transformaciones políticas que se han llevado a cabo en la sociedad dominicana de las últimas décadas.

Conclusión

La musicalización de la novela constituye un proceso de crucial importancia en la literatura dominicana. El merengue, el bolero y la bachata tienen la función de establecer una conexión entre la narrativa y los lectores aprovechando unos “sentimientos colectivos” (Keil

123) que se reactivan a través de la repetición de las letras, de la música, de los cantantes y de los bailes. La música popular, si no afecta significativamente la estructura externa de la novela, al menos determina el cronotopo, que se traduce en un contexto social e histórico desde donde hablan los personajes.

Por una parte, Marcio Veloz Maggiolo decide hablar desde la gallera campesina como espacio fundacional de la nación dominicana a través del merengue, que se encontraba en vías de convertirse en símbolo nacional. Por otra, Pedro Vergés escoge el bolero en el contexto del espacio privado de la casa de familia urbana para hablar de los conflictos políticos y el deseo de unos personajes atrapados en un momento histórico. Por su parte, Pedro Antonio Valdez contrasta la iglesia con el burdel y el barrio marginado como alegorías de la nación, donde se suceden las borracheras, las traiciones, y los pleitos de chulos y prostitutas.

Notas

¹ Los autores dominicanos han querido aprovechar, por un lado, la ecumenización del bolero como género popular en Latinoamérica y, por otro, la ya extensa musicalización de la novela, lo que se ha convertido en un subgénero conocido como “novela-bolero” o “bolero literario.” El bolero, ese inmigrante que salió de Cuba durante el modernismo, para regresar a su punto de origen convertido en híbrido posmoderno, tiene entre sus más notables escritores a Guillermo Cabrera Infante con *Tres tristes tigres* (1964), que incluye varias secciones tituladas “Ella cantaba boleros,” acerca de una cantante llamada Estrella. Dichas secciones serían publicadas aparte, treinta y dos años más tarde, con el mismo título. En 1976 aparece *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, novela en la que un homosexual, Molina, le canta boleros a su compañero de celda, el preso político Valentín. Cuatro años más tarde, Pedro Vergés publica en España *Sólo cenizas hallarás (bolero)*, en la que los personajes viven su vida imaginariamente como héroes y heroínas, a través del bolero. A partir de ese año se publican en Latinoamérica muchas novelas en las que el bolero juega un papel importante. Además de las novelas ya citadas, véanse las siguientes: Manuel Puig, *Pubis*

angelical (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981); Lisandro Otero, *Bolero* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1987); Luis Rafael Sánchez, *La importancia de llamarse Daniel Santos* (Hanover: Ediciones del Norte, 1988); Rosa Montero, *Te trataré como una reina* (Barcelona: Seix & Barral, 1990); Marcio Veloz Maggiolo, *Ritos de cabaret (Novela rítmica)* (Santo Domingo: Editora Taller, 1991); Angeles Mastreta, *Arráncame la vida* (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1992); Enriquillo Sánchez, *Musiquito. Anales de un déspota y de un bolero* (Santo Domingo: Editora taller, 1993); Roberto Ampuero, *Boleros en La Habana* (Santiago: Planeta Sur, 1994); Guillermo Cabrera Infante, *Ella cantaba boleros* (Madrid: Alfaguara, 1996); Zoé Valdés, *Te di mi vida entera* (Barcelona, España: Planeta, 1996); y Alfredo Bryce Echenique, *La amigdalitis de Tarzán* (Madrid: Alfaguara, 1999).

² De la novela, el bolero y la bachata emigraron al cuento. En el bolero, René Rodríguez Soriano con “La radio” y Luis Martín Gómez con “Vellonera de sueños.” En bachata, Aurora Arias con “Bachata” y Pedro Antonio Valdez con “Luis Vargas vs. Frédéric Chopin.”

³ En su artículo “On music,” T. W. Adorno considera que la música popular realiza una conexión con el escucha. La conexión puede ser definida como una “repetición incesante” que tiene el objetivo de lograr que el público incorpore una canción como hábito musical. Después de que un individuo escucha (“conoce”) una canción y la vuelve a escuchar varias veces (“reconoce”), se puede decir que la canción ha sido conectada exitosamente. Por supuesto, en el proceso de conexión de una canción intervienen diferentes elementos de los medios de comunicación de masas: el sello disquero, la radio (a través de la payola), la televisión, el cine, la propaganda, el cantante, el arreglista y el grupo, entre otros (27).

⁴ Louis Althusser se refiere a la “interpelación” como el proceso de identificación/sometimiento de unos sujetos con respecto a un Sujeto, a través de una relación especular, en el contexto de una ideología determinada (77).

⁵ Raymond Williams da cuenta de cómo la ideología en una determinada cultura puede ser *residual*, en tanto se forma en el pasado, pero aún forma parte del presente. Una ideología *emergente*

constituye la expresión de nuevos grupos sociales. Asimismo, una ideología puede ser *oposicional*, si desafía la ideología dominante o *alternativa*, si coexiste con ella. En el caso del merengue y la bachata, ambos pasaron de ser residuales a emergentes. Véase *Marxism and literature* de Raymond Williams. También, George H. Lewis en su ensayo “Emergent Ideology in Popular Hawaiian Music” utiliza estos conceptos en el análisis de la música popular hawaiana.

⁶ El merengue, la música nacional de la República Dominicana, tuvo su origen en el siglo XIX a partir de la contradanza influenciada por ritmos africanos. El merengue campesino, también llamado “Perico Ripiao” utiliza la güira, la tambora, la marimba y el acordeón de botones. Durante el siglo XIX, el merengue fue considerado como vulgar y de clase baja por las élites dominicanas, y luego pasó a convertirse en música nacional.

⁷ El merengue “La protesta” de Níco Lora expresaba esta oposición. Trujillo “se apropió” del merengue cibaño, el menos africano de los géneros musicales dominicanos, y el mismo que se utilizó como resistencia contra la ocupación norteamericana, para “conectar” con los “sentimientos colectivos” de la población rural, que en 1935 alcanzaba el 82%. La creación de grandes orquestas como la Orquesta Presidente Trujillo (1936) y de emisoras de radio como La voz del Partido (1936), La Voz del Yuna (1942), La Voz Dominicana (1945) y Radio Televisión Dominicana (1952) fueron cruciales en la disseminación y asimilación del merengue en el imaginario “comunitario” dominicano.

⁸ Paul Austerlitz da la cifra de 300 merengues y 88 canciones que alaban a Trujillo que aparecen en la *Antología musical de la Era de Trujillo (1960)* (60).

⁹ Ya antes, el poeta Franklin Mieses Burgos hizo algo insólito al explorar las posibilidades del merengue en el poema “Paisaje con un merengue al fondo.” Y digo insólito porque el merengue posee una dimensión épica mucho más apta para la narrativa que para la poesía lírica. Pero la iteración del verso “bailemos un merengue” produce un efecto rítmico que sugiere el baile de esta música a la vez que poetiza la historia dominicana.

¹⁰ Francisco Lora (1880-1971), mejor conocido como “Ñico” Lora fue un compositor y músico oriundo de Navarrete, República Dominicana. Se destacó como un virtuoso del acordeón alemán de una hilera de botones y su destreza para improvisar merengues en el acto con algún motivo de prestancia social. Se dice que llegó a componer 500 merengues (Austerlitz 33).

¹¹ Desunén o desunín, del francés *dessouin*, consiste en la separación del loa y el muerto al cual estaba unido.

¹² En 1848, el general Manuel Jiménez, nombrado Presidente de la República, se hace llevar documentos a la gallera para su aprobación y firma. También, los símbolos de los primeros partidos políticos del siglo XIX fueron el gallo: bolos y coludos. A partir de 1966, el funesto Joaquín Balaguer, impuesto como presidente por las tropas invasoras norteamericanas, utilizó el gallo “colorao” como símbolo de su partido. Véase *Visión General de la Historia Dominicana* de Valentina Peguero y Danilo de los Santos.

¹³ Según Benedict Anderson, una nación es una comunidad imaginada “porque los miembros—aun de la nación más pequeña—nunca conocerán a la mayoría de sus conciudadanos, se encontrarán con ellos o ni siquiera oirán hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su afinidad” (6, la traducción es mía).

¹⁴ Véase el artículo de Iris M. Zavala, “De héroes y heroínas en lo imaginario social: El discurso amoroso del bolero” (124). Acerca del origen del bolero, véase Gerard Behague, “Popular Music in Latin America,” donde sugiere que este género evolucionó a partir de la habanera, canción cubana de finales de siglo pasado.

¹⁵ Para una mayor cobertura de las relaciones entre el bolero y este período histórico, véase mi artículo “La historia y el bolero en la narrativa dominicana,” en el que, además de la novela de Vergés, analizo *Ritos de Cabaret* de Marcio Veloz Maggiolo y *Musiquito* de Enriquillo Sánchez.

¹⁶ Trujillo se erigió en el patriarca por excelencia en la República Dominicana. Muchos dominicanos lo consideraban como un padre. Entre sus títulos rimbombantes, el dictador se hizo endilgar el de “Padre de la Patria Nueva.”

¹⁷ La bachata se originó a partir de la música de amargue en los barrios marginados de la República Dominicana a comienzos de los 60. Como el merengue, al principio la bachata fue considerada como música vulgar y de clase baja. Se podrían considerar dos tipos de bachata: la bachata popular y la bachata de clase media, también denominada tecno-bachata o tecno-amargue. En 1991, Juan Luis Guerra y su grupo 4:40 sacó su álbum *Bachata rosa*, que convirtió este género en un éxito en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa.

¹⁸ En una reciente encuesta publicada por el periódico *Clave*, la bachata está por encima del bolero en el gusto de la mayoría de los dominicanos. El 24% de los entrevistados prefiere la bachata, mientras que el 22.9% prefiere el bolero. Sólo el 8.9% prefiere el merengue. Como se puede notar, el merengue, como música nacional, ha sido desplazado por la bachata. Sin embargo, la encuesta no especifica las clases sociales a la que pertenecen los encuestados (Ortiz 37).

¹⁹ Al mismo tiempo que la nación se arrabaliza, la clase media alta se ha apropiado y transformado los “sentimientos colectivos” de la bachata. Además del edulcoramiento y lirismo fácil de las bachatas de Juan Luis Guerra, Víctor Víctor grabó recientemente el disco *Bachata entre amigos* (2006), en el que incluyó a figuras internacionales como Joan Manuel Serrat, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Fito Páez, Víctor Manuel y Joaquín Sabina, entre otros. El resultado no podría ser menos que lamentable, acaso cómico en melodías como “Lucía” de Serrat. También, recientemente, el tenor lírico Francisco Casanova anunció que grabaría un disco de bachata.

Discografía

- Guerra, Juan Luis. *Bachata Rosa*. Karen Records. KCD 136.
 Víctor Víctor. *Bachata entre amigos*. Fundación Autor & Azares
 Entretenimiento.
Ripiendo el Perico: Antología del Merengue Típico. Grupo E. León
 Jimenes.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. "On Popular Music." *Studies in Philosophy and Social Sciences* 9 (1941): 17-48.
 Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London and New York: Verso, 1996.
 Althusser, Louis. "Ideología y aparatos ideológicos del estado." *Posiciones*. México D.F.: Grijalbo, 1977. 75-137
 Aparicio, Frances. "Entre la guaracha y el bolero: Un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña." *Revista Iberoamericana* 62-63 (1993): 73-89.
 Arias, Aurora. "Bachata." *Caudal* 15 (2005): 32-39.
 Austerlitz, Paul. *Merengue: Dominican Music and Dominican Identity*. Philadelphia, Temple UP, 1997.
 Behague, Gerard. "Popular Music in Latin America." *Studies in Latin American Culture* 5 (1986): 41-67.
 Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Iluminations*. Ed. and Intro. by Hannah Arendt. Trans. by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1988. 217-51.
 Bourdieu, Pierre. *In Other Words: Essays Towards a Reflexive Sociology*. Stanford, California, Stanford UP, 1990.
 Cruz-Malavé, Arnaldo. "La historia y el bolero en *Sólo Cenizas hallarás (Bolero)*." *Revista Iberoamericana* 142 (1988): 63-72.
 During, Simon, ed. *The cultural Studies Reader*. London: Routledge, 1993.
 Gómez, Luis Martín. "Vellonera de sueños." *Dialecto*. Santo Domingo: El arco y la lira, 1998. 91-96.
 Keil, Charles. "Motion and Feeling through Music." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 3 (1966): 337-49.
 ---. "People's Music Comparatively: Style and Stereotype, Class and Hegemony." *Dialectical Anthropology* 1-2 (1985): 119-30.

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

- Lewis, George H. "The Politics of Meaning: Emergent Ideology in Popular Hawaiian Music." *Soundscapes.info* V.3 (2000). <http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/TRA/The_politics_of_meaning.shtml>.
- Mieses Burgos, Franklin. "Paisaje con un merengue al fondo." *Clima de eternidad*. Santo Domingo: UCAMAIMA, 1986. 105-106.
- Ortiz, I. M. Y E. Lora. "Los dominicanos destapan su amor por la música de amargue." *Clave* jueves 30 de marzo 2006: 36-39.
- Pacini Hernández, Deborah. *Bachata: A Social History of a Dominican Popular Music*. Philadelphia, Temple UP, 1995.
- Peguero, Valentina & Danilo de los Santos. *Visión General de la Historia Dominicana*. Santo Domingo: UCMM, 1983.
- Rodríguez Soriano, René. "La radio." *La radio y otros boleros*. Santo Domingo: Biblioteca Nacional, 1996. 11-19.
- Valdez, Pedro Antonio. *La bachata del ángel caído*. San Juan/Santo Domingo: Isla Negra Editores, 1999.
- . "Contrapunto: Luis Vargas vs. Frédéric Chopin." *Santo Domingo: Respiro del ritmo*. Eds. Danilo Manera, Miguel Cruz y Mariano Hernández. Santo Domingo: Tereke Producciones, 2002. 77-82.
- Valerio-Holguín, Fernando. "La historia y el bolero en la narrativa dominicana." *Revista de Estudios Hispánicos* (1996): 191-98.
- Veloz Maggiolo, Marcio. *Ritos de Cabaret (Novela rítmica)*. Santo Domingo: Editora taller, 1991.
- . *El hombre del acordeón*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.
- Vergés, Pedro. *Sólo cenizas hallarás (Bolero)*. 2da. edición. Barcelona: Ediciones Destino, 1981.
- Williams, Raymond. *Marxism and literature*. New York: Oxford, 1977.
- Zavala, Iris. "De héroes y heroínas en lo imaginario social: El discurso amoroso del bolero." *Casa de las Américas* 179 (1990): 123-28.
- Zizek, Slavoj. *An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. Cambridge: MIT Press, 1995.