

Vengo a decirle adiós a los muchachos. Celebración y desmitificación del ídolo popular caribeño

Enrique Plata Ramírez

Universidad de Los Andes. Mérida. Venezuela

Resumen

En el último medio siglo, la canción popular ha sido una piedra angular para la construcción de nuevos imaginarios en Latinoamérica y, más concretamente, en el Caribe. Ella propicia la comunión y el diálogo entre la alta cultura y la cultura popular de masas, a través de un discurso múltiple, paradójico, paródico, pleno de distintos enunciados. Se puede hablar, en este orden, de un corpus de la narrativa caribeña (1963-2003) que toma la canción popular como motivo, lo cual hace que se detenga en historias locales, intrascendentes, a través de múltiples voces, y que a la par, le dé un peso significativo a la figura del ídolo. En esta corriente se puede hablar, entre muchas otras obras, de *Vengo a decirle adiós a los muchachos* (1993), de Joseán Ramos, donde la figura de Daniel Santos, el mítico cantante, se aborda para celebrarlo y desacralizarlo alternativamente, produciendo con ello su desmitificación.

Palabras clave: Imaginario-Canción Popular-Ídolo-Reificación-Masas

Abstract

In the last half century, the popular song has played a decisive role in constructing new imaginaries in Latin America and, especially, in the Caribbean. It promotes communion and dialog between elite and mass popular culture through a multiple, paradoxical, parodic discourse, full of diverse enunciations. Hence, it is possible to talk of a corpus of Caribbean literature (1963-2003) that uses the popular song as a "motif", which gives rise to local, intranscendent stories told by multiple voices and, at the same time, highlights the figure of the idol. Among many literary works that deal with this subject, we can mention *Vengo a decirles adiós a los muchachos* (1993), by Joseán Ramos, where the figure of the mythic singer Daniel Santos is celebrated as well as desacrilized, ending in his demythologization.

Key words: Imaginary; popular song; idol; "kingfication"; masses.

En los corpus discursivos de la narrativa caribeña y aun de buena parte de la latinoamericana, publicada entre 1963 y 2003, se inserta, como un hecho de ficcionalización, un discurso múltiple, paradójico, paródico, pleno de distintos enunciados, que configura un código de lo popular caribeño, mostrando el fenómeno de la postmodernidad, y/o de las teorías postcoloniales, en cuanto hechos de reflexión acerca de la cultura caribeña, en particular, y latinoamericana en general.

Es este, un discurso pleno de múltiples voces, que manifiesta la naturaleza dialógica de diversos textos u obras literarias que parecieran sostener entre sí un permanente diálogo, una intertextualidad inagotable y una intensa polifonía. Nos referimos a lo que la crítica más reciente ha dado en llamar “*Narrativa de lo musical popular*”,¹ o a través de variantes significativas como “*la narrativa del bolero*”, “*la narrativa musical caribeña*”, “*la narrativa del tango*”, y en un ámbito mayor, “*la narrativa de la música popular latinoamericana*”, como si a partir de la unión 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 y correlaciones, hubiese más un encuentro erótico, pulsional, que cultural.

Ciertamente, la canción popular, como apunta Vicente Francisco Torres (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 vellonerías, etc.—, y los supremos sacerdotes, son los ídolos, que tienen en sí mismos todo aquello de lo que carecen la mayoría de los seres que habitan estos espacios periféricos. Los escritores de esta tendencia devienen, a más de cronistas de lo cotidiano, en los intermediarios, en los santos u orishas, que conectan a los fieles con sus deidades musicales populares, con sus areítos, bembés o moyubas, a través de distintos

textos sagrados, cuyos títulos se asumen desde los diversos intertextos musicales de la región: *El entierro de Cortijo* y *Una noche con Iris Chacón*, de Edgardo Rodríguez Juliá; *El bonche*, de Renato Rodríguez; *De donde son los cantantes*, de Severo Sarduy; *Pero sigo siendo el rey* y *Mi sangre aunque plebeya*, de David Sánchez Juliao; *Sólo cenizas hallarás (Bolero)*, de Pedro Vergués; *Tuyo es mi corazón*, de Juan José Hoyos; *Arráncame la vida*, de Ángeles Mastretta; *Que viva la música*, de Andrés Caicedo; *Todos los negros tomamos café*, de Mirtha Yáñez; *Bolero*, de Lisandro Otero; *La guaracha del Macho Camacho* y *La importancia de llamarse Daniel Santos*, de Luis Rafael Sánchez; *Si yo fuera Pedro Infante*, de Eduardo Liendo; *La última noche que pasé contigo*, de Mayra Montero; *Entre el oro y la carne*, de José Napoleón Oropeza; *Delito por bailar el chachachá* y *Ella cantaba boleros*, de Guillermo Cabrera Infante; *Perfume de gardenia*, de Laura Antillano; *Vengo a decirle adiós a los muchachos*, de Joseán Ramos, y un larguísimo etcétera.

Lo anterior permite, como apuntó Luis Rafael Sánchez en una entrevista, que la música popular propicie una biografía del Caribe, que cohesione y acerque las dispares historias de los países latinoamericanos:

La música popular propicia una biografía del continente [...] En esas músicas —guaracha, bolero, tango, ranchera, merengue— parece radicar el posible elemento de cohesión para nuestros países dispares y dispersos por sus respectivas aventuras históricas. (Lago, 1992:4-5).

A partir de esos momentos, tan elusivos y fronterizos, la narrativa se apropia del discurso musical, y desde entonces “no habrá texto narrativo en Hispanoamérica donde no aparezca un bonche armado, con un buen sonero caribeño cantando una de sus estupendas canciones; por la literatura comienzan a desfilar Jaramillo, Infante,

Negrete, Pirela, Solis, Santos, Billo...” (Plata Ramírez, 2002: 275), es decir, los intertextos musicales posibilitan una fluida relación entre literatura y música popular, difuminando con ello la frontera entre lo “culto” y lo “popular”, o para decirlo con Juan Otero Garabís (Otero Garabís, 2000), manteniendo el diálogo y la compenetración entre la alta cultura y la cultura popular, entre la cultura letrada y la cultura popular de masas.

Esta difuminación fronteriza, este acercamiento dialógico entre las distintas culturas, la popular y la letrada, establece el culto al idolo, al cantante que pasea su voz por todo el continente, haciendo de su vida un mito, que permite al escritor ficcionalizarla, al tomar como referente textual a uno de aquellos cantantes, Benny Moré, Felipe Pirela, Pedro Infante, Daniel Santos, Celia Cruz, etc., a la vez que resemantiza la historia y la cultura latinoamericanas, y cuestiona los discursos hegemónicos existentes, adquiriendo así la literatura un nuevo sentido, sostenido desde la manifiesta interrelación entre el discurso de la crónica narrativa, las nociones del melodrama, los momentos de diáspora, la conciencia de una perifericidad y la estética de lo cotidiano, como señala Michel Maffesoli (Maffesoli, 1979, 1990), proponiendo a su vez una mirada otra, más interior, desde sí misma, sobre el Caribe —y Latinoamérica—, que borra y anula las fronteras entre lo que hemos llamado lo “culto” y lo “popular”, lo eurocentrista y lo marginal, lo periférico, y que deviene, para decirlo con Lulú Giménez (Giménez, 1990), en un sentimiento de pertenencia a un territorio nuevo, a un determinado orden sociocultural, y que de una u otra manera constituye o forma parte de los nuevos imaginarios caribeños, reconstruidos y/o resemantizados, precisamente, por la música popular.

En este sentido, estamos hablando del discurso narrativo de la postmodernidad y, siguiendo a Carlos Rincón (Rincón, 1995), entendemos que la narrativa postmoderna supera las viejas

oposiciones binarias como tradición versus vanguardia, alta cultura frente a cultura popular o cultura de masas, aceptando en su reticulado, las distintas mezclas, yuxtaposiciones, heterogeneidades, el palimpsesto, el pastiche, la parodia, la intertextualidad, la polifonía y el dialogismo. La narrativa postmoderna supone el reconocimiento del agotamiento de las vanguardias y, desde luego, la instauración de un discurso que, desde su hibridez y su intertextualidad, se sitúa como postvanguardista. Los discursos postmodernos, como manifiesta Lyotard (Lyotard, 1987: 112 y ss.), no han pretendido ser discursos fundacionales, sino más bien hacerse testigos de aquello que no se puede escribir o simplemente de aquello que la modernidad obvió.

Así pues, hay en estos discursos una desacralización paródica de lo mágico-maravilloso, del discurso oficial del boom, a través de esa permanente intertextualidad con lo musical-popular, que establece un amplio dialogismo narrativo a lo largo de todo el Caribe. Hay, igualmente, una nueva manifestación de lo urbano, pues como sostiene Héctor López (López, 1998), esta narrativa resemantiza a los barrios latinoamericanos, a sus espacios habitables por el día o por la noche, el bar, la calle, la plaza; pero es también una diégesis que imbrica distintos correlatos: erotismo, hedonismo, música popular, ejercicio del poder, la seducción, lo melodramático, etc., la individualidad, la societalidad y la manifestación de la falta de ansias de trascendencia y perpetuidad por la instauración de la cotidianidad. Asimismo, la mixtura de géneros, los desplazamientos del centro hacia las periferias y el impacto de los medios de comunicación de masas. En definitiva, hablamos de un discurso de la postmodernidad, que de alguna manera contrapuntea la realidad y sus meandros, sus intersticios, que se regodea en la intertextualidad rítmica y en la sonoridad musical caribeña.

La narrativa caribeña finisecular se detiene —y algunas veces hasta se regodea sosteniendo en ello un goce estético— en las historias

locales, cotidianas, intrascendentes, entretejiéndolas, anudándolas, hasta conformar con ellas un proceso más amplio —su narratividad—, interaccionando situaciones, modelos, instantes y, desde luego, imbricando discursos: musicales, folletinescos, eróticos, melodramáticos en fin, que insertan lo popular y lo periférico dentro de lo narrativo.

Narrativa caribeña que, como manifiesta Antonio Benítez Rojo (Benítez Rojo, 1989: XXXIV-XXXV), comunica su propia turbulencia, su propio choque y vacío, su otredad, su periferia. Narrativa que traza al sujeto mestizo, aferrado a sus creencias sincréticas del vudú o la santería; a su actuación frente a la gran metrópoli que lo discrimina y lo lanza a los bordes, a los márgenes; sujeto que se apropia de sus distintos ritmos musicales para desde allí vivir, padecer, superar sus penas amorosas, sus desengaños, o celebrar sus éxitos, sus triunfos y aun sus fracasos, pues como bien apunta Rafael Castillo Zapata (Castillo Zapata, 1993), el bolero, por ejemplo, como la mayoría de estos géneros musicales, en su entramado simbólico, no es más que la representación del fenómeno amoroso.

Ciertamente, la salsa, el son, el merengue, el calypso, el vallenato, el tango, etc., desde nuestra mirada, se reconocen desde una doble representación: por una parte, resemantizan a las antiguas moyubas africanas, por medio de las cuales, en un bembé, los esclavos se conectaban con los orishas, con sus divinidades, a través de la danza, implorando su protección y algún otro favor, especialmente sobre la vida amorosa; y por la otra, simbolizan, precisamente, el galanteo amoroso, la seducción, el encuentro erótico, pulsional, del hombre y la mujer, para perpetuarse, para tatuarse uno en la otra o a la inversa.

Así, toda esta narrativa deviene en intertextos de la cultura popular caribeña y en correlatos de lo periférico y del melodrama, o para decirlo con Vicente Francisco Torres (Torres, 1998), el Caribe y

Latinoamérica toda, se vieron en la necesidad de formular sus propios textos, más alegres y festivos, desenfadados y desprejuiciados, como una forma de manifestar la independencia frente al discurso cultural etnocentrista. Así, este discurso narrativo finisecular se reconoce como contradiscurso de la historia oficial literaria, al asumirse en cuanto discurso de contracultura, de resistencia, por sostener e insertar en su interior, correlatos del melodrama como lo folletinesco, el cine, lo fotográfico 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, toda la cultura popular caribeña, o para decirlo con palabras de Rigoberto Gil Montoya (Gil Montoya, 1999), se muestra 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 motivos musicales-populares, desde el bolero, la salsa, la balada, el tango, etc., que en alguna forma sostendrán el hilo narrativo y la tensión necesaria, creando atmósferas que nada tienen que ver con los grandes archivos forjadores de la memoria continental.

Junto a lo musical-popular, se encontrarán otras manifestaciones discursivas, como la consolidación y/o celebración del ídolo; la presencia de los anónimos y cotidianos héroes de barrio; los distintos consumidores de droga, sexo, alcohol, televisión, cine, revistas del corazón, etc.; toda la imaginería religiosa, sincrética, que se ha dado cita en el continente; las múltiples voces de los desarraigados, los hijos de las distintas diásporas, etc., todo ello dando representación a lo que la "*alta cultura*" denominó como "*la estética del mal gusto*" o de lo "*kitsch*", poniendo en abismo a unos seres periféricos, marginales, descentrados, sustentadores de una cultura híbrida, pluricultural y compleja en sus diversas manifestaciones.

Por todo lo anterior, podemos sostener que no se trata de un discurso narrativo que busque mostrar ciertos resultados, sino más bien señalar los distintos procesos dinámicos suscitados en el interior de su sociedad; las transversalidades culturales que permiten la manifestación de lo diverso; la múltiple fusión de ritmos procedentes desde cualquier parte del mundo, pero con una nueva perspectiva caribeña, porque su ritmo y su forma de expresarse se hicieron caribeños, ritmos que en alguna forma representan el flujo y el reflujo del mar Caribe, el flujo y el reflujo de la sensibilidad caribeña, de sus sentidos, sentimientos e, incluso, presentimientos, porque en la música el caribeño condensa todo su ser, todos sus misterios, todo su imaginario; la revalorización de lo marginal, de lo heterogéneo, y desde luego, de lo popular. Es una reinterpretación no sólo de los orígenes de la cultura caribeña, sino de todo su proceso posterior, para instaurar un deseo de legitimación, de reconocimiento, de revalorización de lo caribeño en cuanto cultura heterogénea.

Este vasto corpus de textos, semántica y estructuralmente, se apropia del discurso musical-popular para, desde su hipertextualidad, sostener la discursividad ficcional que servirá de sustento a su propia narratividad. Serán éstos discursos —y textos—, los que en su múltiple dimensión paródica, dialógica y polifónica, sistemáticamente se reapropien —desde la mención, la referencia y la cita— de los discursos musicales, y de otros discursos de la cultura popular, para articularlos a su interior y, a partir de esta intertextualidad, carnavalizar todo su entramado narrativo.

Así, estas obras se constituyen en cuanto mixturas discursivas, y funcionan, en su narratividad, como crónicas cotidianas, collages poéticos y musicales, ensayos, largas entrevistas, manifestación de lo testimonial, ficción biográfica o autobiográfica, todo ello, sostenido a través de distintos recursos literarios, como el humor, la ironía, la

parodia, la sátira, lo carnavalesco, mostrando, además, estados de delirios dionisiacos, perversos, etílicos, eróticos, etc., o para decirlo con Eduardo Béjar (Béjar, 1987: 11), serán estos textos narrativos, en su reticulado, tejidos de múltiples voces incandescentes, como voluptuosidades eróticas propias del himeneo entre la escritura y la lectura.

En estos textos, desde el título mismo, como señaláramos con anterioridad, se parte de la connotación musical, para identificar a todo el macrodiscurso narrativo —la narratividad— que hilvanará una historia determinada, pero una historia cualquiera, de un sujeto cualquiera, intrascendente, cotidiano y periférico. Por otra parte, estas citas y referencias a canciones populares, permiten instaurar recurrencias políticas, económicas, sociales y culturales. Las obras recurren para ello a distintos mecanismos. Uno de los personajes, o el ídolo sobre quien se narra la historia, canta una canción por un motivo determinado; o bien la letra de la canción pasa a formar parte del discurso y de la diégesis narrativa, para señalar o mostrar un elemento o momento especial. Ello le permite sostener una intensa polifonía, o como anota Elissa Lister Brugal (Lister Brugal, 2003; 106-107), mantener ciertas proximidades y vecindades, no sólo en su interior, sino en ese permanente dialogismo con otras obras de la literatura caribeña y latinoamericana, pues como apunta Eduardo Béjar (Béjar, 1987: 114), este discurso se constituye en un cruce constante de múltiples superficies textuales y en diálogo de distintas escrituras.

Todo lo anteriormente apuntado se pone en evidencia en la novela del puertorriqueño Joseán Ramos, *Vengo a decirle adiós a los muchachos* (Ramos, 1993), que parodia la vida fulgurante de ese extraordinario cantante de boleros, el puertorriqueño Daniel Santos, conocido también como “*El inquieto anacobero*”, o “*El Jefe*”, un verdadero ídolo popular en todo el Caribe.

La puesta en abismo de la vida del mítico cantante Daniel Santos, será el motivo central de la obra. La excusa inicial del encuentro de “*Los tres ases del Bolero*” —Daniel Santos, Leo Marini y Roberto Ledesma—, quienes ofrecerán sendos recitales en distintas ciudades colombianas, permitirá el desbrozamiento de la vida del primero de ellos, e irá armando el inmenso mosaico narrativo que constituirá la obra en cuanto totalidad. Hay, a lo largo de toda la narración, alternamente, una celebración y una desacralización, una desmitificación, de la figura del cantante, acusado de borracho, pendenciero, machista, 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 convulsa, agitada. El lector asiste, aguzados los sentidos, al bembé que ofrece el escritor, a la celebración del ídolo popular del bolero caribeño, quien eternizara en su voz el drama pasional de Linda, que reconociera las vírgenes de medianoche o se despidiera de sus amigos antes de partir para la guerra; pero asimismo, el lector precavido, irá descubriendo que asiste a la despedida misma de aquel ídolo de multitudes, quien desde la múltiple fragmentación de su memoria, inicia su recorrido final hacia su encuentro con la muerte. En este sentido, no se trata de una reconstrucción arqueológica del pasado del ídolo, sino más bien una muestra de su celebración y desmitificación.

Por otra parte, no podemos obviar, su estructura narrativa, ese complicado mosaico de voces, desde cuyos recuerdos y fragmentariedades, se va armando todo el tejido narrativo, quebrando las historias, diseminando los espacios de desencanto, pulsiones, murmullos, ruidos, tragedias, celebraciones, etc. Ciertamente, hay, en su reticulado, en su estructura interior, una narración que se hace desde un triple discurso, o desde una voz que se multiplica: una primera voz intimista, que va recuperando, a través de los recuerdos, vivencias diseminadas en el tiempo, es una voz personal

que por momentos presenta al propio Daniel Santos contándose a sí mismo, o viéndose en el espejo de los recuerdos —la multiplicidad de su imagen desde el doble espejo del tiempo y de la memoria—, la puesta en abismo de una vida plena de contradicciones, de sentimientos y actuaciones encontradas; será esta, una voz que luego se hace otra, que se duplica, para dar paso al representante, al Secretario, a un otro que lleva la narración, que sostiene la escritura, que ficcionaliza la biografía, y que devendrá, al final, por discrepancias con el ídolo, en una más de las tantas voces de sus miles de admiradores; pero a su vez, esta voz se hace colectiva y desde los recuerdos participan innumerables voces, que cuentan, que dicen, que narran una historia, una anécdota, un chiste, una canción, es decir, serán voces que irán colándose por los intersticios para sostener la recuperación de la memoria y de la historia misma, para dar paso, al final, a una tercera —o cuarta— voz, la del autor, quien cuenta la ruptura y el nuevo acercamiento con el ídolo, hasta el instante de la muerte.

Así, el discurso narrativo deviene en polifónico, desde los múltiples intertextos musicales; en paródico, según mencionáramos anteriormente, y en paradójico, entendiendo la paradoja desde su doble articulación de *distanciamiento* —por ejemplo, la confrontación entre lo antiguo y lo nuevo, que en literatura genera un sentido otro— y la *evolución*, que deviene en ese sentido otro; pero asimismo, desde su mirada más tradicional, más cercana a la ironía y al humor, desde la contradicción y la antinomia, vista esta última como la desviación de una norma.

La obra propicia, como acotáramos, la celebración del ídolo popular, en su constante discurrir por los distintos escenarios caribeños —Cuba, México, Colombia, Venezuela, Puerto Rico, etc.— y de otros países latinoamericanos —Perú, Ecuador, Bolivia, Argentina. Su sola presencia va instaurando el ámbito de la festividad,

de lo pulsional y lo dionisiaco. El entramado narrativo va rescatando, desde el ejercicio de la memoria, las voces, los murmullos, los ruidos, de una vida plagada de altibajos, de escándalos, de logros, triunfos, encarcelamientos, seducciones, humillaciones y huidas a medianoche. Es decir, irán desmitificando la vida de aquel sujeto, poniéndolo en exacta relación con cualquiera de sus admiradores, de sus seguidores. Pero a su vez, irá armando el inmenso mosaico de las distintas voces de aquella muchedumbre que en cualquier país logra acercarse al ídolo para invitarle a un trago, para contarle sus penas o sus cuitas de amor, para pedirle una canción, o simplemente para sentarse a su lado y escucharle hablar.

Ciertamente, encontramos en ella, una vez más, la reificación del ídolo popular, y con él, la glorificación de las masas, y la actuación y la cultura de aquellos habitantes de los márgenes, de los hampones, la chusma o el lumpen, de los desclasados sociales. En este sentido, la obra se hace una novela del espectáculo, parodia musical que, alternamente, ironiza y satiriza a la sociedad desde la figura mítica del gran cantante de boleros, Daniel Santos, “*El Jefe*” o “*El inquieto anacobero*”. Ramos, por otra parte, evoca en sus páginas, todo el mundo musical caribeño, que forjó un ritmo sincrético, nuevo, durante todo el siglo XX, deteniéndose en distintas expresiones o géneros musicales, en muchos otros ídolos populares y en una amplísima cantidad de intertextos musicales, que dan buena cuenta de este proceso de fusión musical latinoamericano.

Así, como venimos manifestando, la narración se detiene en la vida del gran ídolo caribeño, que interpreta ciertas letras de boleros, desgarradas, en donde destacan los ámbitos de la desgracia, del fracaso y de la muerte; narrativa de lo melodramático, que muestra y destaca la vida de los bares, de los barrios populares, marginales, periféricos del Caribe y Latinoamérica.

Narración híbrida, fronteriza, que se sostiene en su discursividad desde la mixtura de textos y de géneros, ya no sólo desde la apropiación del discurso musical-popular, sino también del género ensayístico, que le permite teorizar sobre el bolero y presentarlo como resultado del mestizaje cultural suscitado en el interior del Caribe; igualmente, parodiar otros discursos narrativos, dramáticos y periodísticos, desde una intensa intertextualidad, iniciándose esta parodia desde la hipertextualidad de su propio título que en lo inmediato remite a la canción que popularizara Daniel Santos, “*Despedida*”, precisamente antes de enrolarse en el ejército estadounidense y partir al frente durante la segunda guerra mundial, a la vez que, desde sus profundidades discursivas, irá parodiando lo biográfico, al ficcionalizar la vida del cantante.

En este sentido, siguiendo a Julio Ortega (Ortega, 1974: 188), podemos reconocer, desde su festiva verbalización, la articulación de distintos ritmos o flujos en su reticulado narrativo, creando un vertiginoso movimiento que sostiene la dinámica de un lenguaje fronterizo, lúbrico, poroso, espontáneo, nervioso y vital. Flujo y reflujo, interior y exterior, de la palabra, del discurso, para sostener ese diálogo inagotable, ese coito pluricultural que recorre al puertorriqueño y con él al caribeño todo, instaurando el disfrute, el planeo del goce, el espectáculo.

Vemos pues que, el discurso está pleno de toda la significación simbólica del bolero: el desamor, la soledad, el abandono, los deseos, etc... Si, sabemos que los boleros remiten, en su discurso, a la pasión amorosa, la traición, el fracaso, el despecho, la fatalidad, etc., señalando a través de un inmenso repertorio, de un mosaico inabarcable, multifacético, las cuitas de amor, o para decirlo con palabras de Rafael Castillo Zapata, el bolero representa “*la puesta en escena de varios de los innumerables y complicados momentos del vía crucis del amor*” (Castillo Zapata, 1993:7). Deviene entonces

en una gesta épica, cuyos personajes, desde la asunción de una tragedia personal y con un lenguaje especial, luchan contra los avatares de sus sentimientos amorosos no correspondidos; pero, asimismo, puede suceder, que el bolero narre la irrupción del amor, e instaure el deseo, disimulando en su discurso toda la carga erótica que manifiesta el sujeto enamorado; puede narrar también la nostalgia por el amor mismo, o como dice Guillermo Cabrera Infante, “*en el bolero profundo la soledad es sólo una dudosa compañía. Así el sentimiento mayor que producen los boleros no es el amor sino el amor al recuerdo del amor, la nostalgia*”. (Cabrera Infante, 1995: 9-10).

La narración no evade las fronteras entre la realidad y la ficción, por el contrario, desde su ambigüedad, desde sus espacios difusos, sostiene toda la tensión y la intensidad necesarias, que permiten establecer atmósferas de seducción, de lubricidades y enmascaramientos. Realidad y ficción comienzan entonces a cruzarse, a rozar sus poros y diluir sus fronteras. Desde ambos ámbitos se abordará la narración; la realidad del cantante, del inquieto anacobero, del “*diablillo*” africano, se permea constantemente a lo largo de la diégesis narrativa, para llegar hasta la ficción, o también, el discurso de la parodia, permitirá que la ficción nazca desde la realidad. La realidad es la lenta y difusa aproximación hacia la muerte que padece el ídolo, la ficción deviene en la creación de los mundos posibles del autor.

Ramos, con los correlatos musicales y subalternos, instaure la creación de los mundos de ficción, de los mundos posibles, y lo hace, como indica Umberto Eco (Eco, 1981: 185-220), desde la articulación de distintas metáforas, en este caso la metáfora musical, en especial de los boleros, y con ella la metáfora de la despedida, primero al frente de batalla, y posteriormente hacia otros espacios — o escenarios como apunta el propio autor— siderales, para indicar el

tiempo y los motivos que marcan una vida, superponiendo entonces, y aquí seguimos con Eco, el mundo de la fábula, el mundo de la ficción, al mundo real.

En medio de toda esa narratividad, el sujeto de la ficción, Daniel Santos, reconoce esos mundos sórdidos de la droga, el sexo, el alcohol, es decir, los espacios dionisiacos, que ha venido habitando, y que irán mostrando su lenta degradación; se instaurará en el goce del instante, del momento, de lo imprevisto, de lo pulsional, hasta saberse y reconocerse en las profundidades, habitante de una periferia interior, de un submundo que lentamente lo va consumiendo.

Estas aproximaciones hacia la muerte, sostendrán la tensión y la intensidad de la novela. Los altibajos del ídolo permiten sondear los meandros de una realidad dura, de una realidad que escuece, que por momentos se hace brutal, llevando a la cárcel al cantante por haber perdido la voz o por negarse a cantar para los esbirros de algún dictador; en otros momentos se vuelve poética, al mostrar, por ejemplo, sus distintas relaciones amorosas, de allí la magia del encuentro con Linda; en otras ocasiones se llena de una ternura contenida, como cuando se entera de la muerte de la madre y debe salir a cantar, y en otras más un tanto inciertas, desconcertantes, cuando comienza a perder la noción de su memoria, de sus recuerdos, desde donde añora un regreso a Cuba, de la cual tuvo que salir para no perjudicar políticamente la vida de su hijo.

Así, la obra está plena de fisuras y desgarres, plena de atmósferas tensas, elusivas, lúbricas y paródicas, cuyo clímax se reconoce en la pérdida de la memoria, que propicia el desenlace final: la separación casi obligada de los escenarios, el internamiento en una clínica a causa de un infarto y finalmente la muerte.

“La trampa de la nostalgia”, que al final de sus días unió al cantante con el escritor, permitió a este último rescatar y ficcionalizar

aquella vida plena de éxitos y fracasos, de triunfos y derrotas, de reconocimientos y fugas imprevistas. Ello queda plasmado en *Vengo a decirle adiós a los muchachos*, articulándose la obra dentro del amplio panorama de las letras caribeñas contemporáneas, que propician la celebración del ídolo popular desde la apropiación de distintos intertextos musicales. Todo ello corresponde, asimismo, a un nuevo trazado cultural en el Caribe, a una tachadura de las fronteras entre lo culto y lo popular, a un desdibujamiento del concepto etnocentrista de cultura, para articular a una sociedad diversa, heterogénea, pluricultural y en constante transformación.

Notas

- ¹ Al respecto pueden consultarse: Héctor López. *La música caribeña en la literatura de la postmodernidad*. Mérida. Universidad de Los Andes. Consejo Nacional de la Cultura, 1998. 127p; Gisela Kozak Rovero. *Rebelión en el Caribe Hispánico*. Caracas, Edcs. La Casa de Bello, 1993. 136p; Pausides González Silva. *La música popular del Caribe Hispano en su literatura. Identidad y melodrama*. Caracas, Fundación Celarg, 1998. 110p; Elissa L. Lister. *Literatura: Resemantización de lo histórico en la narrativa caribeña contemporánea*. En *Hoy*. Santo Domingo, 13-10-2002; Lulú Giménez. *Caribe y América latina*. Caracas, Monte Avila, 1990; Frances Aparicio. *Entre la guaracha y el bolero: Un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña*. En *Revista Iberoamericana*. Nº. 62-63. Pittsburgh, 1993. pp. 73-89; Juan Otero Garabís. *Nación y ritmo: Descargas desde el Caribe*. San Juan (Puerto Rico), Edcs. Callejón, 2000; Vicente Francisco Torres. *La novela bolero latinoamericana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998; Juan Carlos Báez. *La música toma la palabra. El Caribe leído y cantado*. En *Imagen*. Nº 118. Caracas, mayo, 1986. pp. 29-31.

Referencias

APARICIO, Frances (1993). Entre la guaracha y el bolero: Un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña. En *Revista Iberoamericana*. Nº 62-63. Pittsburgh. pp. 73-89.

BÁEZ, Juan Carlos. (1986). La música toma la palabra. El Caribe leído y

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS. Nº 14, enero-diciembre 2004. Plata Ramírez, Enrique. Vengo a decirle adiós a los muchachos: *celebración y desmitificación del idolo popular...*, pp. 139-156.

cantado. En *Imagen*. Nº. 118. Caracas, mayo. pp. 29-31.

BÉJAR, Eduardo C. (1987). *La textualidad de Reinaldo Arenas. (Juegos de la escritura postmoderna)*. Madrid: Playor. 264 pp.

BENÍTEZ ROJO, Antonio. (1989). *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva postmoderna*. Hanover, USA: Ediciones del Norte, 1989.

CABRERA INFANTE, Guillermo. (1995). Tres en uno. En *Delito por bailar el chachachá*. Madrid: Alfaguara. pp. 9-10. (Prólogo).

CASTILLO ZAPATA, Rafael. (1993). *Fenomenología del bolero*. Caracas, Monte Avila. 159 pp.

ECO, Umberto. (1981). *Lector in fábula*. Barcelona, Lumen.

GIL MONTOYA, Rigoberto. (1999). Teoría y crítica literaria en Hispanoamérica. En *Revista de Ciencias Humanas*. Nº. 22. Pereira, Colombia. Universidad del Tolima. (Revista virtual). URL: www.utp.edu.co/-chumanas/revistas/revistas/rev22/gil.htm

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. 110 pp.

KOZAK ROVERO, Gisela. (1993). *Rebelión en el Caribe Hispánico*. Caracas: Edcs. La Casa de Bello. 136 pp.

LAGO, Eduardo. (1992). (Entrevistador). Luis Rafael Sánchez: La música popular propicia una biografía del continente hispanoamericano. En *Papel Literario. El Nacional*. Caracas, 5-7-1992. pp. 4-5.

LISTER, Elissa L. (2002). Literatura: Resemantización de lo histórico en la narrativa caribeña contemporánea. En *Hoy*. Santo Domingo, 13-10-2002.

LISTER BRUGAL, Elissa L. (2003). *Ese mar que me habita: El Caribe en la narrativa de Mayra Montero*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filología IV. 548 Folios. (Tesis presentada ante el Doctorado en Literatura Hispanoamericana de la Universidad Complutense de Madrid. Inédita).

LÓPEZ, Héctor. (1998). *La música caribeña en la literatura de la postmodernidad*. Mérida: Universidad de Los Andes. Consejo Nacional de la Cultura. 127 pp.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS. Nº 14, enero-diciembre 2004. Plata Ramírez, Enrique. Vengo a decirle adiós a los muchachos: *celebración y desmitificación del idolo popular...*, pp. 139-156.

LYOTARD, Jean-François. (1987). *El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*. Barcelona: Gedisa.

MAFFESOLI, Michel. (1979). *La conquista del presente. Para una sociología de la vida cotidiana*. París: PUF.

MAFFESOLI, Michel. (1990). *El tiempo de las tribus: el declive del individualismo en la sociedad de masas*. Barcelona, Icaria. 248 pp.

ORTEGA, Julio. (1974). Tres tristes tigres. En Julián Ríos. (Comp). *Guillermo Cabrera Infante*. Madrid: Fundamentos.

OTERO GARABÍS, Juan. (2000). *Nación y ritmo: Descargas desde el Caribe*. San Juan (Puerto Rico): Edcs. Callejón.

PLATA RAMÍREZ, Enrique. (2002). Los mundos posibles de Renato Rodríguez. En *Actual*. Nº 49. Mérida: enero-abril, 2002. pp. 272-280.

RAMOS, Josean. (1993). *Vengo a decirle adiós a los muchachos*. 3ª edc. Santurce (Puerto Rico): Sociedad de Autores Libres/Josean Ramos editor. 199 pp.

RINCÓN, Carlos. (1995). *La no simultaneidad de lo simultáneo*. Bogotá: Edcs. Universidad Nacional. 245 pp.

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