

2009

La música popular como arena de negociación en la literatura caribeña contemporánea

Telba Espinoza Contreras

Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_theses



Part of the [Arts and Humanities Commons](#)

Recommended Citation

Espinoza Contreras, Telba, "La música popular como arena de negociación en la literatura caribeña contemporánea" (2009). *LSU Master's Theses*. 3981.

https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_theses/3981

This Thesis is brought to you for free and open access by the Graduate School at LSU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in LSU Master's Theses by an authorized graduate school editor of LSU Digital Commons. For more information, please contact gradetd@lsu.edu.

**LA MÚSICA POPULAR COMO ARENA DE NEGOCIACIÓN EN LA LITERATURA
CARIBEÑA CONTEMPORÁNEA**

A Thesis

Submitted to the Graduate Faculty of the
Louisiana State University and
Agricultural and Mechanical College
in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Master of Arts

in

The Department of Foreign Languages and Literatures

by

Telba Espinoza Contreras

B.A., Universidad de Quintana Roo at Chetumal, Mexico, 2002

M.A., Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social at Guadalajara,

Mexico, 2007

May 2009

ACKNOWLEDGMENTS

The completion of this thesis would not have been possible without the guidance of Professor Andrea Morris. Her assistance and support in helping me define and clarify my working ideas were invaluable. I deeply appreciate her kindness and encouragement throughout the entire process. Since the very beginning, from putting together the proposal to the last chapter of this thesis, her prompt and opportune revisions and comments were a key element to bring this project to a satisfactory end. Her kindness and calmness made this experience very pleasant and enjoyable. Thank you very much for agreeing to be the director of this thesis.

I would also like to acknowledge Professor Laura Martins and Professor Elena Castro for agreeing to be a part of my committee, thank you very much. Their willingness to join the team is greatly appreciated.

I also want to thank Benjamin for his support, for his love and for encouraging me to enter the Master's program in Hispanic Studies at Louisiana State University.

TABLE OF CONTENTS

| | |
|--|-----|
| ACKNOWLEDGEMENTS..... | ii |
| ABSTRACT..... | iv |
| RESUMEN..... | v |
| INTRODUCCIÓN..... | 1 |
| I.1 Estado de crítica | 1 |
| I.2 Tema de investigación..... | 4 |
| I.3 Marco teórico..... | 5 |
| I.4 Organización del trabajo..... | 8 |
| CAPÍTULO 1 LA MÚSICA POPULAR EN LA LITERATURA CUBANA POSREVOLUCIONARIA..... | 10 |
| 1.1 La amazona..... | 11 |
| 1.2 Ella cantaba boleros..... | 24 |
| CAPÍTULO 2 LA MÚSICA POPULAR EN LA LITERATURA PUERTORRIQUEÑA: <i>EL ENTIERRO DE CORTIJO</i> | 50 |
| 2.1 La música popular en el debate sobre la identidad nacional puertorriqueña..... | 51 |
| 2.2 La música popular en <i>El entierro de Cortijo</i> | 54 |
| 2.2.1 Rafael Cortijo y el contexto histórico, social y económico de la bomba y la plena..... | 55 |
| 2.2.2 Los conflictos de raza y clase en la definición la cultura nacional en <i>El entierro de Cortijo</i> | 64 |
| CAPÍTULO 3 LA MÚSICA POPULAR EN LA LITERATURA PUERTORRIQUEÑA: <i>LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO Y LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE DANIEL SANTOS</i> | 82 |
| 3.1 La música popular y los conflictos de clase en <i>La guaracha del macho Camacho</i> | 86 |
| 3.2 La música popular como fundamento para la construcción de la identidad Latinoamericana en <i>La importancia de llamarse Daniel Santos</i> | 104 |
| CONCLUSIONES..... | 119 |
| BIBLIOGRAFÍA CITADA..... | 125 |
| VITA..... | 130 |

ABSTRACT

Popular music is a vital part of the cultural and social life in the Hispanic Caribbean. Undoubtedly, musical contributions from Cuba and Puerto Rico to the rest of the world and especially to the rest of Latin America are of exceptional value. For instance, Cuba has created and exported the *bolero*, and Puerto Rican musical rhythms are at the core of *salsa* music. Caribbean literature has not been indifferent to the tremendous importance of music in the lives of Caribbean people; therefore, many literary texts have included the popular music in their narratives in many ways. For example, some of them have adapted its rhythm to shape the structure of their texts; others have included popular songs in their narratives as a central part of the text or as “backdrop”. An example of the connection between the literary discourse and the musical discourse are the texts analyzed in this thesis, *Ella cantaba boleros* by Guillermo Cabrera Infante, *La guaracha del macho Camacho* y *La importancia de llamarse Daniel Santos* by Luis Rafael Sánchez.

In this thesis I do not understand popular music as a neutral expression beyond conflicts of power. I define popular music in political terms, that is to say, as an arena of struggle among various groups that try to decide and define what music of value is and what music should represent the nation. So, in this thesis I explore how popular music is treated in Caribbean literature, specifically from Cuba and Puerto Rico. Specifically I consider if the writers from the Hispanic Caribbean show in their texts that popular music is an arena of constant negotiation, where several groups are always trying to attribute to it its own meanings so that their own particular “vision of the world” would be considered the most valid. Or if on the contrary they include popular music in their texts assuming that music is a symbol of national unity that dilutes inequalities and differences.

RESUMEN

La música popular es parte vital de la vida cultural y social de las islas del Caribe Hispano. Sin lugar a dudas, las aportaciones musicales de Cuba y Puerto Rico para el mundo y en especial para el resto de Latinoamérica son de una riqueza extraordinaria. Cuba por ejemplo ha creado y exportado el bolero, mientras que ritmos musicales puertorriqueños se encuentran en el corazón de la salsa. La literatura caribeña no ha sido indiferente a la tremenda importancia de la música en la vida de los caribeños, por lo que diversos textos literarios se han nutrido de la música popular de diferentes maneras, por ejemplo, han adoptado su ritmo y lo han utilizado para dar forma a sus textos; o se han apropiado de canciones populares para incluirlas en sus narrativas como parte central de sus textos o como “telones de fondo”. Ejemplo de la interrelación entre el discurso literario y el discurso musical son los textos analizados en este trabajo, *Ella cantaba boleros* de Guillermo Cabrera Infante, *La guaracha del macho Camacho* y *La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez.

Partiendo de una definición política de la música popular; es decir, como una arena de contienda entre diversos grupos por definir qué es música de valor y qué música debe representar a la nación, y no como una expresión cultural neutral ajena a conflictos de poder e intereses, en este trabajo exploro la forma en la que en los textos mencionados se incluye la música popular. De manera específica examino si los escritores logran mostrar en sus textos que la música popular es una arena de constante negociación, en donde diversos grupos sociales siempre están tratando de atribuirle su propio significado para que su particular “visión del mundo” domine sobre las demás y sea considerada como la más válida; o si por el contrario, incluyen la música popular en sus textos asumiendo o reproduciendo la idea de que la música es un símbolo de

identidad colectiva que diluye desigualdades, diferencias y que puede cobijar a toda una colectividad bajo un mismo símbolo de identidad nacional.

INTRODUCCIÓN

I.1 Estado de crítica

La música popular y la literatura no son campos que se excluyen entre sí, por el contrario, la música popular del Caribe hispano ha utilizado el trabajo de poetas y escritores como sustrato para componer muchas canciones. Asimismo, la literatura se ha nutrido de la música popular de diferentes maneras, por ejemplo, ha adoptado su ritmo y lo ha utilizado para dar forma a sus textos. También diversos escritores se han apropiado de canciones populares para incluirlas en sus narrativas como parte central de sus textos o como “telones de fondo”. La literatura, arte altamente maleable, burla constantemente las supuestas fronteras que separan los diferentes modos de representación y es capaz de tender lazos con otros sistemas semióticos. El discurso literario se teje constantemente con el discurso de las otras artes, en este caso la música.

Los críticos literarios no han sido ajenos a esta conexión entre música popular y literatura. Por ejemplo, Antonio Benítez Rojo (2001) sostiene que esta relación se establece principalmente sobre la base del ritmo y de los movimientos y emociones que éste crea. En su análisis sobre cómo los escritores caribeños han llevado la música popular a la literatura, Benítez Rojo se centra en el papel del ritmo. Según Benítez Rojo, éste ha sido, desde la época colonial y de esclavitud en el Caribe, el principio organizativo de la vida material y cultural; el cual se expresa no sólo en la música, sino que va mucho más allá y se manifiesta en la manera de hablar, caminar, comer y actuar en la vida.

De acuerdo con Benítez Rojo, entre los autores contemporáneos del Caribe hispano, la importancia de la música sigue presente. Según Benítez Rojo, la relación se muestra en su dependencia hacia la cadencia de la música en tanto elemento organizativo del texto. Este tipo de relación entre la música popular y la literatura se puede observar en el trabajo de los poetas del

negrismo, quienes tuvieron su momento de apogeo en la década de los treinta (Skłodowska 269). De acuerdo con Elzbieta Skłodowska el negrismo, a grandes rasgos, se define como un movimiento que floreció particularmente en la poesía del Caribe Hispano (Cuba, Puerto Rico y República Dominicana) y cuyo sello ideológico y estético fue la afirmación y el énfasis de la herencia africana (269). Los poetas del negrismo, tales como Luis Palés, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Emilio Ballagas, José Zacarías Tallet, Camín, por nombrar sólo algunos, crearon una poesía nacionalista caracterizada, como mencioné líneas arriba, por el predominio de temas y motivos negros (Valdés-Cruz 39).

En las obras de los autores más importantes del negrismo, la representación de lo africano se caracterizó por su ambivalencia. Por un lado, lo negro era representado como primitivo, estereotipado, exotizado y racista. Sin embargo, aunque menos, también se representaban los problemas reales de la población negra y se reafirmaba la importancia de su presencia en el Caribe hispanoamericano (Skłodowska 272). Sin embargo, a pesar de su ambivalencia todos los autores del negrismo trataban de retomar las tradiciones africanas integrarlas en las nuevas identidades nacionales (270).

Una de las expresiones africanas privilegiadas en las representaciones del negrismo fue la música. Skłodowska subraya la importancia de la música, el baile y la tradición oral en la poesía negrista, lo cual ha merecido especial atención porque, como ha expuesto Iris Zavala (Skłodowska 269), la música caribeña ha sido una vía privilegiada de resistencia. Por ejemplo en Cuba el *son* ha sido tradicionalmente usado para criticar y parodiar a los dictadores. En Puerto Rico la *plena* y en la República Dominicana el *merengue* han tenido intenciones políticas similares (Zavala 1992 en Skłodowska 269).

Entre escritores más contemporáneos, como por ejemplo los escritores puertorriqueños de década del setenta, la música popular ha servido no sólo para revalorar ciertos grupos, sino

también para mostrar el contexto y algunas problemáticas sociales en el Caribe. Benítez Rojo menciona que textos más actuales, como los de Luis Sánchez y Ana Lydia Vega, ofrecen además un panorama del contexto sociocultural en donde la música popular se origina, se toca y se comenta. La particularidad de estos escritores es que escriben sus textos desde una perspectiva irónica para burlarse y a la vez criticar sus propias circunstancias. Según Benítez Rojo, en *La Guaracha del Macho Camacho* Rafael Sánchez, por ejemplo, utiliza el género burlón de la guaracha para ironizar sobre la superficialidad y la pobreza de los valores de la cultura de masas. En el caso de Vega, Rojo comenta que utilizando el ritmo de la salsa también parodia la obsesión machista de los hombres con el sexo.

Frances Aparicio también ha estudiado cómo estos textos se entretajan con la música popular para mostrar diversas problemáticas de la sociedad actual. Por ejemplo, examina la presencia de la música popular en la narrativa puertorriqueña contemporánea y se centra en las producciones literarias feministas sobre salsa y la vida urbana. Al analizar los trabajos de Rosario Ferré, Luis Sánchez y Lydia Vega, Aparicio analizó como estos autores entretajan en sus textos los discursos sobre las identidades nacionales, de género, raza, clase y etnicidad. Por otro lado, el trabajo de Aparicio no se inscribe únicamente en como la música y la literatura se han combinado, sino que analiza las propias canciones populares como textos literarios. Por ejemplo, examina las representaciones e imágenes de la mujer en ritmos musicales particulares, como el bolero, la salsa, el merengue y el rap.

En este sentido, Iris Zavala (1997) afirma que la música y la letra han sido clave en la relación entre discurso y poder, entre identidad y concepto de comunidad (187). Así, partiendo de la premisa de que la música puede convertirse en un símbolo fuerte de identidad colectiva, Zavala se interesó por analizar cómo Severo Sarduy en *De dónde son los cantantes*, y Cabrera Infante en *Tres tristes tigres*, utilizan en sus novelas la música popular como el bolero, la

guaracha y el son para tejer narrativas alternas en sus textos, tales como la del nacionalismo, es decir, la representación del cubanismo o la cubanidad y lo puertorriqueño (193-194).

I.2 Tema de investigación

Como podemos ver, el análisis de la relación que ha surgido entre la música popular y la literatura en el Caribe hispano se ha centrado en primer lugar en cómo el ritmo de la música ha sido apropiado por la literatura para dar forma y organizar textos literarios como novelas o poesía. Por otro lado, se ha analizado cómo la música popular llevada a textos literarios sirve para interpretar o representar diversos temas sociales y realidades nacionales, como por ejemplo, el machismo, la conciencia feminista, el nacionalismo y la formación de identidades culturales.

Mi trabajo se inserta en cierto sentido en la segunda vertiente. Me interesa analizar el contexto socio-cultural, económico y político que la narrativa de autores caribeños nos presenta al incluir en sus textos la música popular. Es decir, mi objetivo es analizar la forma en la que abordan el tema de la cultura popular, en particular la música. De manera específica quiero examinar si al utilizar la música popular en sus obras lo hacen tomando en consideración y mostrando que la música popular es una arena de constante negociación, en donde diversos grupos sociales siempre están tratando de atribuirle su propio significado para que su particular “visión del mundo” domine sobre las demás y sea considerada como la más válida; o si por el contrario, incluyen la música popular en sus textos asumiendo o reproduciendo la idea de que la música es un símbolo de identidad colectiva que diluye desigualdades, diferencias y que puede cobijar a toda una colectividad bajo un mismo sentimiento de unión.

En otras palabras, quiero indagar si en la literatura del Caribe hispano, en la que se incluye la música popular, esta expresión cultural es representada como una arena de conflicto político continuo entre diversos grupos, o si en cambio, la música popular sirve sólo como telón

de fondo, como contexto para la narración, como elemento pintoresco o como un símbolo de identidad unificador.

Asimismo, examinaré por qué la tendencia de integrar el tema de la música popular en la literatura surge en diferentes épocas en diferentes países, y por qué aparece de manera más extendida en el caso de Puerto Rico (dos décadas, setenta y ochenta). Además del análisis de los textos en sí mismos, en cada capítulo también presentaré el contexto político que se vivía en cada país al momento de la realización y publicación de los textos que incluye este trabajo. De igual forma, en cada capítulo expondré la historia y características de los distintos ritmos musicales que son aludidos en los textos literarios, así como las dinámicas de negociación por poder e identidad vinculadas a cada género musical. Asimismo, exploraré la forma en que los distintos escritores utilizan diversas técnicas y estrategias literarias para acercarse a estas temáticas, ya que no sólo lo que expresen de forma explícita indicará su acercamiento al tema de la música popular, sino también las técnicas narrativas que utilicen darán luz sobre su postura ante el tema.

I.3 Marco teórico

El principal eje de análisis que guía esta tesina es el concepto de cultura popular. Para la realización de este trabajo desde una perspectiva política, defino a la cultura popular, en particular la música, como una arena de contienda entre diversos grupos, y no como una expresión popular neutral ajena a conflictos de poder e intereses.

En primer lugar se puede sostener que la cultura popular es la que se origina “desde abajo,” entre las clases populares; es lo opuesto a la “alta cultura” que se produce y está dirigida a una porción muy limitada de la sociedad. Podemos decir también que se trata de expresiones culturales que la mayoría de la gente de una sociedad llega a apreciar (Storey 7-12). En este sentido, podríamos considerar que la música popular es una expresión cultural que nutre identidades colectivas o nacionales.

Sin embargo, desde un punto de vista político, la cultura popular es una arena privilegiada para examinar las relaciones de poder que constituyen esta expresión que se produce y reproduce en la vida cotidiana. Es también un campo privilegiado para revelar la configuración de intereses a los cuales sirve (Turner 198). De acuerdo con Antonio Gramsci la cultura popular es un campo de batalla en donde los discursos dominantes aseguran su hegemonía (Turner 211). Se trata de una batalla permanente, en donde no hay victorias que se obtienen de una vez y para siempre, sino donde siempre hay posiciones estratégicas que ganar y perder (Hall 233).

La cultura popular entonces, no es una expresión neutral, sino una arena de contienda a través de la cual diversos grupos intentan hacer que sus discursos lleguen a ser hegemónicos. En este sentido, el concepto de hegemonía será central en esta tesis para entender la cultura popular desde una perspectiva política.

La idea de hegemonía no se refiere a la dominación de un grupo por otro. Por el contrario, se refiere a un diálogo permanente y en constante construcción, que logra concretarse a través de la vida cotidiana y la modificación de los hábitos (Joseph y Nugent; Roseberry y Sayer 2002). Se trata de una negociación permanente en la cual es necesario que los grupos dominantes incluyan los proyectos de los demás para que los suyos sean aceptados (Corrigan y Sayer 1985:4).

La hegemonía es un proceso en continua construcción, nunca un proyecto terminado. De esta manera, si concebimos los procesos hegemónicos como proyectos más que como logros, se puede vislumbrar un campo de fuerzas en acción, y podremos observar la lucha cotidiana de fuerzas y las resistencias diarias de los actores sociales (Roseberry 23).

Entonces, la hegemonía se entiende como el deseo de un grupo de imponer sobre otro(s) una forma particular de ver, ser, entender y explicar la realidad social. Significa tratar de

universalizar y mostrar como objetiva y neutral una forma específica de ver el mundo para establecer como coherente, uniforme y universal un cierto orden social (Comaroff y Comaroff 1992) el cual tratará de ser naturalizado a través de la práctica cotidiana y la modificación de los hábitos y modos de pensar (Giddens). Las formas de poder necesitan, entonces, ser cotidianamente construidas, consolidadas, legitimadas y normalizadas (Corrigan y Sayer 1985:203).

La cultura popular, en particular la música, es entonces una arena privilegiada para tratar de imponer sobre otros puntos de vista particulares sobre el mundo porque la música popular se construye a diario y forma parte de nuestras vidas cotidianas. Es en los procesos cotidianos a través de los cuales se tratan de naturalizar los proyectos hegemónicos. Así, el significado de la cultura popular se encuentra en constante movimiento, inmerso en procesos continuos de renovación, reinención y transformación, según los intereses de los actores involucrados.

La cultura popular es por tanto vista como una arena de contienda, política e ideológica, entre las fuerzas de resistencia de los grupos subordinados de la sociedad, y las fuerzas de los grupos dominantes. La cultura popular no es la cultura de masas impuesta a través del mercado sobre los grupos subordinados, tampoco es la cultura que surge de manera espontánea desde abajo entre los grupos subordinados, sino un terreno de intercambio entre los dos, un terreno marcado por la incorporación y la resistencia; se mueve en lo que Gramsci llama un 'compromise equilibrium' (Storey 13).

Un ejemplo de ello lo brinda Christine Ho quien analiza la relación entre poder y cultura en el carnaval de Trinidad y Tobago. En su análisis aborda el rol de la cultura popular en la construcción de la hegemonía, y los conflictos de poder entre distintos grupos por otorgar su significado al carnaval y a diferentes géneros musicales como pan y calypso. Según la autora, el significado y la fuerza de resistencia de estos ritmos están siempre en constante movimiento y

construcción. Por ejemplo, el calypso ha sido mercantilizado en las celebraciones de carnaval pero sigue reteniendo su sentido crítico. Asimismo, otras formas musicales de protesta han surgido derivadas del calypso, como el Rapso o las bandas que usan percusiones de metal. Así, mientras que ciertos grupos luchan porque estas formas de resistencia musical lleguen a ser parte de la cultura oficial, es decir, que se conviertan en símbolos de la cultura dominante y pierdan su alcance crítico; otras formas musicales de protesta surgen, o las antiguas encuentran nuevas formas de seguir protestando. Sin embargo, la autora concluye que ni el carnaval, ni el calypso, ni el pan ni el rapso pueden ser apropiados por ningún grupo en particular, sino que las ideas y valores asociados con los géneros musicales por lo general son contradictorios y siempre son impugnados.

I.4 Organización del trabajo

Esta tesina se centra en escritores del Caribe hispano. Partiendo de la década de los sesenta y hasta los ochenta, estudio la forma en la que estos escritores abordan y problematizan la cultura popular, en específico la música. El primer capítulo está dedicado a *La Amazona* y especialmente *Ella cantaba boleros* del escritor cubano Cabrera Infante. En el segundo capítulo presento el análisis de *El Entierro de Cortijo* escrito por el puertorriqueño *Edgardo Rodríguez Juliá*. El tercer y último capítulo también está destinado a analizar dos textos de un escritor puertorriqueño, *La guaracha del macho Camacho* y *La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez.

Los capítulos están organizados de acuerdo al país en el cual los autores publicaron sus textos y a las décadas en las cuales salieron a la luz. Los textos de Cabrera Infante representan la época del sesenta, poco después de llevada a cabo la revolución cubana. Si bien la novela *Ella cantaba boleros* fue publicada hasta la década del noventa, he decidido considerar este texto como una publicación del sesenta ya que se trata de la expansión de una de las historias

publicadas por Cabrera Infante en *Tres Tristes Tigres*, una de las novelas más importantes del escritor que empezó a gestarse en los sesenta. El segundo y tercer capítulos están dedicados a Puerto Rico, ya que en este país las producciones literarias donde se incluye la música popular fueron posteriores a las realizadas en Cuba. Específicamente el segundo capítulo se centra en *El entierro de Cortijo*, texto dedicado a la revalorización de la población afropuertorriqueña en la isla Borinquen. Aunque *El Entierro de Cortijo* fue publicado después que *La Guaracha del macho Camacho*, consideré pertinente incluir *La guaracha del macho Camacho* en el último capítulo para poder establecer puntos de encuentro y diferencia entre este texto y *La importancia de llamarse Daniel Santos*, uno de los últimos textos publicados por Luis Rafael Sánchez.

CAPÍTULO 1

LA MÚSICA POPULAR EN LA LITERATURA CUBANA POSREVOLUCIONARIA

Bajo el título *Ella cantaba boleros* Cabrera Infante amplía y desarrolla en más detalle dos historias antes publicadas como parte de dos de sus libros más importantes. La novela *Ella Cantaba Boleros* aparece en 1996 compuesta por dos partes. La primera se titula *La amazona*, la cual es originalmente el último relato de *La habana para un infante difunto*, publicada en 1979. La segunda parte es la que precisamente da título a la novela *Ella cantaba boleros*. Esta segunda parte surgió como narración independiente a partir de la novela *Tres Tristes Tigres* de Guillermo Cabrera Infante publicada por primera vez en 1966.

En este capítulo analizaré los dos relatos incluidos en el libro *Ella cantaba boleros* aunque el estudio estará centrado en el relato que da título a la novela. Mi objetivo central es examinar si Cabrera Infante aborda el tema de la música popular como un espacio de conflicto en donde se llevan a cabo constantes y continuas negociaciones en cuanto a su significado, definición y objetivos; o si por el contrario, la música popular es presentada como una arena neutral donde los diversos grupos involucrados en su producción y difusión crean lazos de identidad a través de su identificación con el discurso y la interpretación de los boleros; género musical en el cual se centra la novela. Es decir, me interesa conocer si Cabrera Infante presenta *el bolero* como un espacio que por un lado pone al descubierto y permite observar las luchas de poder e intereses diferenciados de los diversos sectores involucrados de la sociedad; y por otro, si lo muestra como un género musical que se encuentra, debido a la lucha de intereses de los actores involucrados, en un proceso continuo de renovación, reinvención y transformación; es decir, como un espacio donde es posible la lucha, el debate y la resistencia en cuanto a su significado.

Tanto en *La amazona* como en *Ella cantaba boleros* la música popular cubana, en particular el bolero, se integra a los relatos y llega a formar parte integral de la vida cotidiana de los personajes, sobre todo en *Ella cantaba boleros*. En ambas historias el bolero tiene un papel central en la formación de la subjetividad de los personajes, aunque es en *Ella cantaba boleros* donde este género musical se vuelve medular para el desarrollo de la historia. Ambas historias tienen lugar en La Habana hacia finales de la década de los cincuenta, poco antes de que diera inicio la revolución cubana y las dos se desarrollan principalmente en la vida nocturna de La Habana.

1.1 La amazona

Iniciaré entonces con el análisis de *La amazona*. En este primer relato Cabrera Infante narra la historia amorosa, pero sobre todo carnal, entre una actriz cubana que trabaja en Venezuela pero que se encuentra en La Habana y un crítico de cine que escribe reseñas para la revista *Carteles*. A lo largo de la historia nunca se nos revela el nombre del personaje masculino, aunque muy probablemente se trate de un relato basado en la vida personal del propio del autor. En *La Amazona* las experiencias narradas por el personaje principal tienen una gran semejanza con las experiencias de vida que Cabrera Infante ha declarado en varias entrevistas. Por lo tanto, es difícil deslindar las afirmaciones y declaraciones hechas por el narrador con las del propio autor, sobre todo porque el nombre del narrador nunca se nos revela y porque la historia se narra en primera persona. Sin embargo, partiendo de una definición muy básica de autor, es decir, el creador del discurso narrativo, es necesario aclarar que a pesar de la semejanza entre la vida del narrador y la del autor, se trata de dos sujetos distintos, uno literario y el propio autor. El nombre de la actriz tampoco es claro. En un inicio ella dice llamarse Violeta del Valle, aunque después confiesa que ese es su nombre artístico y que en realidad se llama Margarita del Campo, lo que

después desdice y declara que su nombre verdadero es Margarita Pérez. Sin embargo, su nombre real siempre será un enigma para el narrador.

Aunque en *La amazona* la música popular cubana no ocupa un lugar central, de manera implícita los boleros se encuentran presentes en la historia de los enamorados a lo largo de toda la historia en diversas formas. En primer lugar, el tema principal de la novela es el amor, al igual que en los boleros. Sin embargo, a diferencia del discurso de amor en los boleros, el amor en la novela es un amor más carnal y menos sublime, más vulgar y menos divino, más humano. En los boleros el amor es exaltado como una religión en la que se adora al otro; es algo un sentimiento divino que no tiene explicaciones racionales (Kohan 92), pero en *La amazona* aunque el hilo conductor es el la búsqueda del amor, desde el inicio el narrador confiesa que al contrario de lo que la moral dicta, él se deleita en la vulgaridad porque no hay nada más humano que lo vulgar.

El narrador detesta aquellas producciones que tratan de ser elevadas, significativas y pretenciosas; y por el contrario, encuentra gran placer en la vulgaridad y confiesa: "... nada me complace más que los sentimientos vulgares, que las expresiones vulgares, que lo vulgar. Nada vulgar puede ser divino, es cierto, pero todo lo vulgar es humano" (12). Teniendo este argumento como base el narrador utiliza un lenguaje vulgar y sobre todo explícito para referirse a sus relaciones sexuales; al hacerlo se mofa y critica la moral burguesa y el decoro con el cual según este sector de la población se debe hacer referencia a la vida sexual. Por ejemplo, narra con lujo de detalle uno de sus encuentros sexuales, veamos: "Al sentir sus espamos supe que ella también se venía en silencio (...) Pero no bien había acabado ella de beber me susurró: «Ven», y me atrajo hacia ella, todavía me movió más, cuerpo inerte, hasta colocarme encima como un cadáver querido, —y volvimos a empezar: cada coito es una iniciación—. (...) Fue entonces que sentí su mano recorrer mi escroto encogido y uno de sus dedos comenzó a frotarme el epidídimo, primero suave, luego con fuerza creciente. «Déjate hacer —me dijo—, déjame hacer.» Siguió con su frote

fornicante. «¿Nunca te habían hecho una caperuza?» (168-169). Y al terminar la serie de coitos habla la compañera sexual y dice: “«¿La cantidad de palos que hemos echado?»” (170), refiriéndose con asombro a la cantidad de veces que habían tenido relaciones sexuales en un período corto de tiempo.

Así, aunque el tema principal de *La amazona* es el amor, como el tema central de los boleros, desde el inicio de la novela el narrador desafía las nociones de amor que construye la narrativa del bolero. Para el narrador de la historia el amor no es algo sublime más allá de la razón. Al contrario, el amor es un sentimiento mucho más terrenal, mucho más humano, sobre todo carnal y mucho menos divino. La historia de amor entre el narrador y Violeta del Valle, o Margarita (él nunca supo su nombre verdadero con certeza) tiene principio y fin, no es eterno como en el caso de los boleros donde el amor que se siente por el otro sobrepasa incluso los límites de la propia existencia. El amor entre ellos dos es pasajero, desde el inicio de su relación ambos saben que su fin llegará más temprano que tarde y que sus encuentros están destinados a la clandestinidad.

En segundo lugar, a pesar de que la interpretación de boleros no es parte importante en el cortejo ni en la relación entre ambos, éstos se encuentran presentes en la subjetividad de Violeta del Valle y siempre sirven de referencia al narrador para describir, recordar o comparar sucesos de su relación con Margarita. Así, la letra de los boleros se vuelve un lente a través del cual ella expresa sus sentimientos y él observa y relata el comportamiento de ella. Por ejemplo, cuando el narrador ve por primera vez a Violeta del Valle, quien después dice llamarse Margarita del Campo o Margarita Pérez, se impresiona por los ojos verdes de Violeta del Valle y relata “sus facciones más destacadas eran unos grandes ojos verdes” (19). En ese mismo momento lo primero que acude al recuerdo del narrador es que en Cuba una canción, más específicamente un bolero, *Aquellos ojos verdes*, ha elevado a los ojos verdes a un sitio mitológico. Así, su

familiaridad con la letra de los boleros se ha vuelto para él un referente instantáneo para mirar, expresar y describir lo que observa.

Pero no sólo la mención de títulos de boleros famosos o la letra de algunos de ellos se encuentran presentes a lo largo de la historia, sino también metáforas musicales para recordar al lector que los boleros han llegado a formar parte de la cotidianidad de los habitantes de La Habana. Por ejemplo, cuando después de tres años el narrador encuentra de nuevo a Violeta del Valle la reconoce y la llama la Venus de los ojos verdes, pero ella no lo reconoce a él, entonces ella le pregunta que cómo fue posible que la reconociera y él menciona: "... le dije yo (sin admitir nunca que la había visto otra vez) que cómo iba a olvidar aquellos ojos verdes, un poco a la defensiva, citando la canción de Gonzalo Roig, pero diciéndole de veras Venus" (35). De esta manera, el discurso amoroso de los boleros y los calificativos con los cuales se nombra a la amada, se reflejan en sus comparaciones entre la mujer de carne y hueso y las representadas mujeres como diosas del amor en los boleros.

En *La Amazona* las letras de los boleros han llegado a entrelazarse del tal forma en la cotidianidad de los personajes cubanos que la evocación a canciones populares surge incluso en escenas cuando la situación puede considerarse de gravedad. Por ejemplo, cuando Violeta del Valle le informa al narrador que ha abortado un hijo suyo el narrador dice que a pesar de la gravedad de la confesión dolorosa de Violeta del Valle: "No pude evitar recordar una canción que dice: "Pensar que ese hijo tuyo / pudo haber sido mío", a pesar de la seriedad de la situación" (204).

Como vemos, las letras de los boleros ofrecen a los personajes, sobre todo al narrador, un discurso inagotable de temas relacionados al amor, la desilusión del amor, el recuerdo del ser amado, la tragedia amorosa, la descripción del ser amado y la representación del ser amado. De esta manera, el narrador fácilmente puede encontrar entre los boleros, alguno cuyo tema sea

comparable con la realidad que está viviendo y pueda través de la narrativa de los boleros referirse a sus propias vivencias.

Asimismo, la alusión a boleros ocurre en la novela no solamente de manera explícita recordando estrofas o títulos de canciones, sino que los boleros han llegado a formar parte de la subjetividad de los personajes. Sin que ellos mismos se percaten de que el discurso amoroso de los boleros ha dado forma a sus propias concepciones del amor, éstos son el filtro a través del cual interiorizan y sienten sus experiencias amorosas. Según el narrador, Violeta del Valle ha exteriorizado que a ella no ni la música ni los boleros; sin embargo, el discurso melodramático que utiliza cada vez que se refiere a sus sentimientos por su amado, la misma estructura de sus pensamientos y el vocabulario que utiliza revelan que aunque ella misma no sea consciente de ello, en gran medida su subjetividad ha sido moldeada por la tradición bolerística en Cuba. Esto es claro en la forma que le expresa por teléfono que quiere verlo por última vez. Con la esperanza de convencerlo para verse una vez más, ella le dice:

—Quiero verte— hizo una pausa y, por un momento, pensé que estaba borracha: en realidad había estado llorando, lloraba todavía—. Tengo que verte. Déjame verte. Necesito hablarte.

Ella bordeaba una vez más las letras de distintos boleros, pero no caía exactamente en ninguna y había cierta indignidad no sólo en su tono sino en su repetición: “Tenemos que vernos, que hablar, esta misma noche” (207).

Cómo el mismo narrador destaca, una vez más Margarita utilizaba un lenguaje melodramático para expresar sus sentimientos, pensamientos y para interactuar con su amado, lo cual le resultaba irrisorio por ser demasiado cursi. El tono melodramático del discurso amoroso de Violeta del Valle se hace mucho más evidente e irrisorio para el narrador cuando ella decide

ponerlo por escrito después de algún tiempo de no haber tenido contacto alguno con él. Con letras mayúsculas y en un telegrama ella decide hacerle saber cómo se siente y le envía el siguiente mensaje:

EL TIEMPO Y LA DISTANCIA ME
HACEN COMPRENDER QUE TE
HE PERDIDO
VIOLETA DEL VALLE (190)

Aunque el narrador comprende el sufrimiento de Violeta del Valle menciona: “Las palabras debían ser sentidas pero su efecto era de una risibilidad irresistible” (191). Margarita, que era el nombre que él utilizaba para nombrarla, decide firmar este telegrama en particular con su nombre de telenovela: Violeta del Valle, lo cual pone al descubierto que su subjetividad está en gran medida conformada por el discurso narrativo del bolero ya que ese nombre resalta el tono dramático de su mensaje. Asimismo, en su telegrama reproduce el tono dramático y de resignación del bolero donde el que dirige sus palabras al ser amado se resigna a perder al amor de su vida aunque en ello se le vaya la suya propia, aunque se le desgarre el alma. Según Kohan “En los boleros se termina por renunciar, más que nada por resignación, a que el dolor del amor perdido pueda subsanarse” (94).

Aunque de manera no intencionada, Margarita siempre recurre a un lenguaje amoroso exacerbado para expresar sus sentimientos. Sin percatarse reproduce el melodrama de los boleros y expresa con este discurso su propia vida amorosa. De acuerdo con Rowe y Schelling (233) en Latinoamérica, la música popular como el bolero proveen la música de fondo (soundtrack) a la vida cotidiana, formando la memoria colectiva, la identidad y el deseo personal. Por un lado concuerdo con la afirmación anterior porque sin duda alguna los boleros han formado parte de la

vida cotidiana de ya varias generaciones en Latinoamérica. Viviendo en Latinoamérica es difícil escaparse de la tradición bolerística y no familiarizarse en la cotidianeidad con la letra y música éstos. Los boleros son constantemente interpretados de nuevo por cantantes contemporáneos como por ejemplo Luis Miguel, quien en la década de los noventa grabó cuatro discos de boleros con nuevos arreglos musicales para acercarlos al público moderno. Luis Miguel rompió records de venta e incluso se hizo acreedor de varios galardones.

Los boleros no pierden vigencia y se transmiten con gran frecuencia en la radio, la televisión y en las tan populares telenovelas. Entonces, aún cuando uno prefiera otros géneros musicales y los boleros no sean la música que uno conscientemente consuma, es difícil no familiarizarse con sus melodías e incluso aprenderse la letra de los boleros, tal como le sucede al narrador, que aunque no quiera las tiene en su memoria. Sin embargo, aunque los boleros formen parte de la vida cotidiana, los actores sociales no son agentes que de manera pasiva interiorizan el discurso melodramático de los boleros y lo utilizan como único referente para expresar su vida amorosa. En el caso de Margarita, aunque no le gusten los boleros, su identidad y deseos personales están claramente moldeados por la narrativa de los boleros. En gran medida, éstos llegaron a ser parte del lente a través del cual nombraba su realidad amorosa y de la conformación de su subjetividad. Sin embargo, en el caso del narrador él se percata de su inevitable familiaridad con los boleros y se da cuenta de que por ello acuden a su memoria aún en situaciones que requieren de total sensatez. Así, aunque la letra de los boleros le sirva para nombrar y describir la realidad, éstos no han llegado a formar de su subjetividad y se burla del discurso romántico de Margarita. Su lenguaje melodramático le resulta excesivamente cómico, a pesar de que vaya dirigido a él. Por ejemplo, en una de sus visitas a uno de los moteles de La Habana, después de haber terminado la relación sexual nos comenta el narrador: “Cuando

terminamos todo lo que ella dijo fue «Amor» y repitió «Amor, amor», que casi era la letra de una canción que continuaba cómicamente: «nació de ti»” (142).

De esta manera podemos observar que el narrador está consciente en todo momento de que Margarita o Violeta del Valle está continuamente evocando un discurso amoroso comparable con el de los boleros y aunque él mismo está profundamente familiarizado con éste, él logra establecer un límite entre la evocación a los boleros y la formación de su subjetividad a través de ellos. Así, aunque en *La Amazona* los boleros claramente forman parte de la memoria colectiva, como aducen Rowe y Schelling, los boleros no forman de manera unidireccional la subjetividad de todos los personajes, sino que Cabrera Infante le otorga al narrador el grado de agencia que le permite tomar distancia del discurso amoroso de los boleros y hasta mofarse de éste. Con sus comentarios irónicos y burlescos ante la actitud de Margarita, el narrador nos recuerda que el bolero no crea subjetividades ni identificación con el género musical de manera automática ni unidireccional, sino que siempre existe espacio para la crítica, el rechazo y la negociación.

Otro aspecto que me interesa resaltar de *La Amazona* es que en este relato el narrador subraya por un lado la aportación de la población negra a la música popular cubana, y por otro, la discriminación de que son objeto sus producciones musicales y culturales, ya que se llevan a cabo al margen de las corrientes culturales dominantes y hasta se consideran indecentes, como por ejemplo la rumba. La música afrocubana es presentada en *La Amazona* como parte de las producciones culturales rechazadas por las corrientes dominantes y relegada a un espacio oculto. Sin embargo, la música que llegó a ser parte de la música de masas, como el bolero, es escuchada de manera cotidiana por todos los habitantes. El narrador pone de manifiesto que la producción musical afrocubana no formaba parte de lo que él consideraba o conocía como representativo de Cuba, y que fue hasta la edad adulta cuando pudo establecer contacto con lo que llegó a considerar la verdadera música africana lo auténtico. Cuando era niño, nos cuenta,

“Yo había oído música verdaderamente negra sólo de pasada” (150) y fue hasta que llegó a La Habana cuando a través de su amigo Silvano Suárez empezó a conocer “la verdadera música negra” (152).

Es importante notar que la música que el narrador escuchaba de niño era la música que había nacido del mestizaje cultural, que aunque de acuerdo con el discurso estaba formada por las aportaciones tanto europeas como africanas, en realidad ésta música mestiza opacaba y relegaba las producciones musicales afrocubanas que se llevaban a cabo en La Habana narrada en *La Amazona*. Hasta su vida adulta, la música de ritmos africanos era totalmente desconocida para el narrador. Al respecto narra su poco conocimiento de la música afrocubana y a su involuntario contacto con la música dominante de la siguiente forma: “Verdad que no había toques de tambor en mi pueblo, que la música que había oído en mi infancia eran los repetidos puntos guajiros, acompañados por una guitarra o un laúd o las orquestas de los balnearios, o de los bailes de las sociedades que siempre tocaban danzones o habaneras o guarachas: nunca descendían a la indecencia de una rumba — primero tocaban una marcha fúnebre —” (151). Esta música le resultaba muy familiar, en cambio la música que él llama africana era totalmente desconocida y la había escuchado “*sólo de pasada*” (150) en Radio Cadena Suaritos. En cuanto a la música afrocubana que rara vez escuchó en esta radioemisora relata: “Pero estas manifestaciones eran para mí tan ajenas, tan poco comunes, tan extrañas, en fin, como lo fuera una muñeira bailada en la Artística Gallega, o los sonidos del gaitero que siempre zumbaba sus chirimías y su roncón desde los portales del Hotel Luz a la Alameda de Paula, entre las columnas coloniales. Todas Estas eran músicas exóticas antes las que el pasodoble, por ejemplo, resultaba baile de familia” (151).

Sin embargo, al conocer la música “verdaderamente negra”, como la llama, el narrador comienza a considerarla como la música verdaderamente cubana, como la que en realidad

representa La Habana viva, la auténtica, como la música que es realmente capaz de transmitir emociones genuinas, en comparación con los boleros de moda que transmitía la radio, los cuales se insertaban en la memoria pero sólo por su emisión constante. La música negra en La Habana estaba tan oculta al resto de la población que el narrador necesitó de la guía de alguien quien ya había encontrado este tesoro negro escondido. Al respecto narra lo siguiente: “Por la radio vecina sonaban infinitos los boleros de moda, que todavía me sé: suenan eternos en la moda de la memoria. Así la verdadera música negra (el son, la guaracha y la conga eran música cubana, *sono populi*) la conocí en La Habana, ya tarde, con Silvano Suárez sirviéndome de maestro de iniciación en las ceremonias sonoras: «Ése es un toque Babalú-ayé, que es San Lázaro» —así, rubio y ojiazul, Silvano pasaba revista a los mitos africanos” (152).

Así, el narrador nunca había logrado identificarse con la música popular que supuestamente identificaba a Cuba, por el contrario, se mofaba del discurso melodramático que fijaba en quienes la escuchaban y la consideraba como la música de la clase burguesa, la gente de la sociedad que no descendía a la indecencia de una rumba (151). En cambio, cuando conoce la música negra la describe como la parte que comprende la verdadera Habana, la Habana genuina. De esta manera, el narrador trata de exaltar esa Habana olvidada e ignorada, pero al hacerlo no se da cuenta que su discurso, al igual que el de la burguesía, es homogenizador y hasta cierto punto autoritario, ya que niega el espacio a la pluralidad y olvida que un solo elemento o sector no puede ser representativo de lo nacional.

Siendo ya todo un conocedor de la música negra, porque después de su primer encuentro se dedicó a seguir descubriendo los barrios negros, sus fiestas, su música y sus rituales, el narrador considera que esta es La Habana con vida, la que después de haber descubierto desde otro ángulo consideró más suya y de la que solamente saben quienes conocen La Habana a fondo. Así, cuando su amigo Titón regresa de Italia al haberse diplomado y hablándole de las

maravillas de aquel país menciona: “...pude decirle, conoedor: «*Est rerum facta pulcherrima Habana*» y enseñarle a él, un nativo, mi Habana viva” (152). Porque para Titón, menciona, esta Habana negra era “La Habana invisible” (154) a la que no había tenido acceso por pasar el tiempo en su casa tocando el piano y habaneras” (154).

Entonces, por un lado Cabrera Infante hace notar que la música con la que todos los cubanos supuestamente se identifican y la que en gran parte define quienes son, es decir, los boleros, no representa a todos los cubanos, sino que ha dejado de lado a una parte importante, la que justamente el narrador considera como la genuina. Por otro lado, el narrador, y probablemente el escritor a través del narrador (como mencioné líneas arriba existe una gran similitud entre el narrador y el escritor), acentúa que la verdadera música cubana, la que le da vida y singularidad a La Habana se encuentra entre la población negra y más pobre de la isla. De esta manera, el narrador otorga representación simbólica a la población afrocubana en el imaginario de la identidad nacional, pero poco hace por apuntar los problemas que conlleva su situación marginalizada. Es decir, su música se puso en el mapa del discurso de la identidad nacional, pero bajo el riesgo de hacerse como una representación simplificada de la población afrocubana, que sólo toma ciertos elementos, en este caso los musicales, pero que se olvida de mirar y de poner en la mesa de discusión los problemas políticos, económicos y sociales de la población marginada.

Así, al otorgarle un valor preponderante a la música afrocubana, el autor intenta integrar los sonidos africanos y las prácticas culturales de la población negra, que casi no se conocen, al discurso identitario de la isla. En *La Amazona* el narrador subraya que la música negra a pesar de estar relegada y de ser extraña al resto de la población, es la música que precisamente integra la Gran Habana (159). Entonces, se integra la población negra al discurso simbólico de la nación, pero se homogeniza y se presenta como lo genuino, ignorando y reduciendo la complejidad de la

sociedad cubana. Es decir, al presentar lo negro como lo auténtico lo simplifica y niega todos los demás elementos de representación de lo nacional. En otras palabras, al tratar de revalorar la aportación africana la exalta a tal grado que por un lado simplifica y homogeniza la experiencia afrocubana; y por otro ignora la complejidad social cubana al presentar expresiones culturales de la población afrocubana como las únicas válidas y auténticas.

Lo que el autor nos presenta en *La amazona* es una valoración de la aportación afrocubana a la música popular de la isla, pero sobre todo, la presenta como una expresión cultural genuina, auténtica producida en los barrios negros y más pobres de La Habana. Asimismo, Cabrera Infante muestra que si bien la música traída a la isla de Cuba por distintos grupos africanos ha sido integrada a ciertos géneros musicales como el danzón y el bolero para crear un discurso de integración, se deja de lado y se retoma de sus prácticas culturales sólo aquello que desee resaltarse en el discurso del mestizaje cultural.

En *La Amazona* el narrador describe el sitio que ocupaba la música africana en Cuba antes de la revolución y aunque no hace mención del valor y espacio que se le dio después de ésta, es revelador que la música popular que ahora se considera representativa de Cuba sigue sin ser la música que el narrador describe como verdaderamente negra. Por el contrario, otros géneros musicales como el son, el danzón, el bolero o la guaracha, es decir, ritmos mestizos, son los que hoy en día son considerados entre los productos culturales más importantes de la música popular cubana. Cabe mencionar que hoy en día los ritmos afro-cubanos como la rumba y los bailes religiosos afrocubanos también son considerados parte del patrimonio cultural cubano, sin embargo, la aceptación de estos ritmos como representativos de Cuba es ambivalente. De acuerdo con Robin Moore (2006) después de la revolución el gobierno mostró gran interés por promover las expresiones culturales afro-cubanas, sin embargo, el impulso no fue suficiente y el gobierno siguió fomentando mucho la música de mayor influencia europea. En cuanto a la

población en general, después de la revolución los grupos de cubanos blancos seguían considerando la música afro-cubana como *cosa de negros* y hasta retrógrada, por lo que su música no era tolerada ni escuchada por un gran sector cubano. De esta manera, aunque después de la revolución el gobierno trató de promover la música afrocubana, la difusión y apoyos financieros oficiales fueron muy pocos comparados con los que recibían las otras áreas de las artes, es decir, las clásicas o europeas. Por otro lado, Moore señala que cuando la música y bailes afrocubanos recibían apoyo oficial éstas expresiones eran estilizadas y profesionalizadas para hacerlas más atractivas a las audiencias urbanas. Así, la música y bailes afrocubanos perdieron la espontaneidad e improvisación que les caracterizaba y se adaptaron al gusto del público blanco y urbano.

Del mismo modo, los bailes religiosos fueron descontextualizados y estilizados con coreografías profesionales para poder presentarlos en festivales u otras actividades culturales. Después de la revolución el gobierno prohibió toda manifestación religiosa, incluyendo las afrocubanas, sin embargo, permitió que los bailes y la música asociados a ellas permanecieran, siempre y cuando fueran desprovistos de su contenido religioso (Moore 212). Según Moore, hoy en día las manifestaciones culturales afrocubanas se han convertido en una mercancía para los turistas extranjeros y su aceptación entre los cubanos como representativo de Cuba sigue siendo ambivalente. Aunque por otro lado también es preciso mencionar que las religiones afrocubanas continúan en gran medida gracias a que los rituales con significado religioso se han seguido practicando. Al principio se practicaron a escondidas, por lo que nunca perdieron vigencia para el sector afrocubano y actualmente se han revitalizado.¹

Entonces, aunque se supone que la música popular cubana es parte fundamental que la identidad para todos los cubanos, el narrador señala en *La Amazona* que no lo es para todos, ya

¹ Asesoría personal con profesora Andrea Morris.

que por un lado existe la música que las radiodifusoras venden, y por otro aquella de la que casi nadie sabe, aquella producida por los grupos marginados de la sociedad, aquella que pocos conocen pero que de acuerdo con el narrador de la historia no sólo forma parte de La Habana, sino que son producciones musicales verdaderas.

Así, a través de la protagonista de *Ella cantaba boleros* Cabrera Infante sigue reclamando el reconocimiento de la aportación afrocubana a una de las manifestaciones culturales consideradas como patrimonio de la isla, la música. Asimismo, el autor sigue atribuyéndole a la población negra de Cuba, que precisamente es también la más humilde en la historia, la capacidad de crear un producto cultural auténtico, genuino. La protagonista de la siguiente historia es precisamente una cantante negra, proveniente de las zonas más humildes de Cuba, quien es capaz de reinventar el género musical del bolero y despertar emociones totalmente nuevas interpretando los boleros que ya forman parte del canon establecido.

1.2 Ella cantaba boleros

Ella cantaba boleros fue publicada originalmente en 1966 como parte de la novela *Tres Tristes Tigres*. En esta novela la sección “Ella cantaba boleros” consiste de ocho segmentos intercalados narrados por Códac, uno de los protagonistas de la novela. Pero antes de iniciar con el análisis de *Ella cantaba boleros* vale la pena detenernos a conocer el origen de la novela de la cual formó parte.

Tres Tristes Tigres surgió con el propósito de plasmar en palabras a través de la literatura el documental PM (Pasado Meridiano), cuya exhibición fue prohibida por el gobierno posterior a la revolución cubana, aunque la novela no sólo retrata la vida nocturna, sino que presenta una visión compleja de la sociedad cubana. El documental, realizado por Sabá Cabrera, hermano de Cabrera Infante, y Orlando Jiménez Leal fue filmado a finales de los años sesenta y fue censurado en mayo de 1961. PM mostraba la vida nocturna de La Habana y no tenía ninguna

connotación política abierta o en confrontación con el nuevo gobierno revolucionario de Cuba. No obstante el documental PM fue prohibido porque se le acusaba de mostrar a la población cubana divirtiéndose cuando se suponía que debían estar con el fusil al hombro y resguardando las costas cubanas.

El documental únicamente retrataba las formas tradicionales de divertirse en La Habana durante la noche, sin calificar, describir, clasificar ni incluir títulos a las imágenes, únicamente retrataba la vida nocturna que sucedía cerca de los muelles, donde la mayoría de las personas que se divertían de noche era la población negra, los estibadores de los muelles.² Sin embargo, el documental fue prohibido por ser considerado contrarrevolucionario al no propagar de manera explícita los preceptos de la revolución. Entonces en 1961 Cabrera Infante comenzó la creación de *Tres Tristes Tigres* con el propósito de reconstruir la vida nocturna de La Habana por medio de la literatura y de traducir al lenguaje escrito el documental PM.³

Tres Tristes Tigres, según declaraciones de Cabrera Infante⁴ originalmente había tenido otro título *Vista del amanecer en el trópico*, pero la rehizo y la publicó bajo el título *Tres Tristes Tigres*, texto publicado por primera vez en España ya que no había sido bien recibida en Cuba. De tan poco agrado fue para el gobierno cubano, al igual que PM, que incluso el poeta Heberto Padilla enfrentó serias consecuencias con el gobierno de Fidel Castro por su abierta defensa y exaltación de la novela *Tres Tristes Tigres*. En el suplemento *El caimán barbudo* Padilla criticaba severamente una novela de Lisandro Otero, funcionario de cultura en el momento, y señalaba abiertamente que la novela de Cabrera Infante era una de las novelas más brillantes, ingeniosas y profundamente cubana. Los comentarios de Padilla sobre *Tres Tristes Tigres*,

² La información sobre el documental PM fue obtenida de una entrevista realizada a Guillermo Cabrera Infante en 1976 en España en el programa A FONDO de rtve.

<http://video.google.com/videoplay?docid=7741258296294124097>

³ Información obtenida de entrevista realizada a Guillermo Cabrera Infante.

<http://www.youtube.com/watch?v=AvdimLPBMuE&feature=related>

⁴ <http://video.google.com/videoplay?docid=7741258296294124097>

costaron el cambio de dirección del suplemento (Martínez Pérez 310-311). Heberto Padilla es uno de los casos más representativos de censura en Cuba. Su defensa de *Tres Tristes Tigres* y principalmente la publicación de su libro de poemas *Fuera del juego* fueron el pretexto para su encarcelamiento en 1971. Heberto Padilla fue obligado a confesar públicamente que había cometido un crimen contra la revolución y forzado a arresto domiciliario hasta que en 1980 se le permitió salir al exilio en Estados Unidos (Henken 376).

Casi después de 30 años de haber publicado *Tres Tristes Tigres* Cabrera Infante decide publicar la sección “Ella cantaba boleros” de *TTT* no como el hilo conductor que era de la novela donde originalmente se publicó sino como una narración independiente (Cabrera Infante 7). La versión de *Ella cantaba boleros* publicada en 1996 como novela independiente es en la cual centraré este análisis. En *Ella cantaba boleros* Cabrera Infante presenta como protagonista a La Estrella, una mujer negra que cantaba boleros de manera peculiar ya que se negaba rotundamente a cantar con acompañamiento y sólo lo hacía *a capella*. El personaje de La Estrella es peculiar en diversos sentidos, por un lado el narrador la describe como una mujer descomunadamente gorda y grotesca, y por el otro La Estrella subraya que posee una voz extraordinaria y hermosa, por lo que logra conmover a su audiencia con cada una de sus interpretaciones. Cabe mencionar que el personaje La Estrella está basado en una cantante de boleros cubana que únicamente grabó un disco y alcanzó la fama sólo por un período muy corto de tiempo entre 1959 y 1961 precisamente justo después del triunfo de la revolución cubana. Fredesvinda García es el nombre de cuna de la cantante en quien Cabrera Infante basa su personaje aunque artísticamente era conocida con el nombre masculino Freddy⁵ (Vélez 799) a quien Cabrera Infante conoció en una de sus salidas a la vida nocturna de La Habana.⁶

⁵ Para más información sobre la cantante cubana Freddy visitar:
<http://www.letralia.com/158/articulo03.htm>

En el discurso de *Ella cantaba boleros* se acentúan diversos aspectos de la protagonista. Se destaca por un lado su origen humilde y el color de su piel. Es una mujer negra sumamente pobre que en La Habana se dedicaba a las labores domésticas y que llegó a ser una cantante famosa, aunque efímera. Por otro lado, se destaca la proporción descomunal de su cuerpo y sus características físicas que desde el punto de vista estético predominante eran consideradas feas. Por ejemplo, cuando la describe de la siguiente forma: “...y ella, detenida, un pie delante del otro, los rollos sucesivos de sus brazos sobre el gran oleaje de rollos de su cadera, golpeando el suelo con una sandalia que era una lancha naufragando debajo del océano de rollos de sus piernas, golpeando, haciendo sonar el bote contra el suelo, repetidamente, echando la cara sudada, la jeta de animal salvaje, de jabalí pelón, los bigotes goteando sudor, echando por delante toda la fealdad de su cara, los ojos ahora más pequeños, más malvados, más ocultos bajo las cejas que no existen más que como dos viseras de grasa donde se dibujan con un chocolate más oscuro las líneas de las cejas de maquillaje, toda su cara por delante del cuerpo infinito...” (225). Sin embargo, el aspecto más significativo de La Estrella y el que hace que toda su audiencia se olvide de su aspecto poco agradable es que posee una voz maravillosa que únicamente utiliza para cantar boleros *a capella*. Los canta de manera espontánea y los interpreta con un estilo propio. Otro aspecto peculiar de La Estrella es que se niega contundentemente a cantar otro género que no sea el de boleros y se rehúsa a cantar con acompañamiento, ya se trate de toda una orquesta o una simple guitarra.

Creo que el que Cabrera Infante utilice el personaje de una mujer descomunalmente fea y al mismo tiempo casi angelical y divina gracias a su voz para representar lo “auténticamente”

<http://www.guayabaverde.com/revista-elite/la-freddy-era-cocinera-antes-de-ser-cantante.html>

http://www.mambo-inn.com/especiales-cabrera_infante.htm

<http://edicionesanteriores.trabajadores.cu/proposiciones/cuba%20por%20dentro/jrb-freddy.htm>

http://habanaradio.cu/singlefile/?secc=13&subsecc=39&id_art=2007010112771

⁶ <http://vagalume.uol.com.br/cole-porter/videos/VTRL.SVrcFrE-freddy-noche-de-ronda-autor-agustin-lara.html>

cubano es un afrenta a los valores estéticos y morales de la Cuba prerrevolucionaria y post-revolucionaria, ya que con la revolución no se acabó la discriminación racial. La Estrella y su forma de interpretar los boleros representan una práctica política, un gesto político que rompe con las convenciones de este género musical. Es decir, el elegir interpretar los boleros sin acompañamiento es en si mismo una práctica política que es capaz de romper con los esquemas de lo establecido. Por otro lado, a través de la Estrella y al presentar el bolero como patrimonio cultural cubano por un lado el narrador critica los valores burgueses que permanecieron después de la revolución. Cabe subrayar que el personaje de La Estrella vive en un momento de transición en Cuba, su historia comienza antes de la revolución cubana y termina durante los primeros años del instaurado el gobierno socialista. Se trata entonces de un momento de transformación en donde los valores de la burguesía no habían desaparecido. La Estrella es descrita como los blancos burgueses la verían, es decir, es monstruosa. Ella representa todo lo indeseado por la sociedad burguesa de Cuba, es pobre, fea, gorda y sobre todo negra, es, en pocas palabras, una aberración, y por su corporalidad una aberración enorme, difícil de no ver, por lo que nunca hubiera sido elegida por ellos como digna de representar lo cubano. Sin embargo, Cabrera Infante la expone como lo genuinamente cubano, desafiando la autoridad burguesa y del sector blanco para designar la herencia hispana y europea como la herencia cultural más importante y definitoria de Cuba. En cuanto a la corporalidad de La Estrella es importante señalar que la representación del cuerpo femenino negro es problemática, porque al exaltar y exagerar la fealdad y lo grotesco del cuerpo de la cantante reproduce los estereotipos y la imagen que de las mujeres negras tiene la población blanca; aunque por otro lado, al no presentar a la estrella siguiendo los estereotipos de belleza, su propia presencia física se convierte en una práctica política porque con sus interpretaciones el cuerpo deja de ser importante y su música llena el escenario.

La vida de La Estrella es narrada por Códac, un fotógrafo que trabaja para un periódico local y se dedica a documentar la vida nocturna de La Habana por los bares, cabarets y nite-clubs. En una de esas noches de trabajo Códac conoce a La Estrella, quien al momento era la sirvienta de un matrimonio de actores homosexuales en La Habana pero por las noches salía a recorrer los bares y distintos lugares de la vida nocturna para poder cantar boleros. La Estrella cantaba después de los espectáculos principales, en los chowcitos, en donde era famosa entre una audiencia reducida. “El chowcito era el grupo de gente que se reunía a descargar en la barra, pegados a la vitrola, después que terminaba el último show y que descargando se negaban a reconocer que afuera era de día y que todo el mundo estaba ya trabajando ahora mismo. Todo el mundo menos este mundo de la gente que se sumergía en las noches y nadaba en cualquier hueco oscuro, aunque fuera artificial, en este mundo de los hombres rana de la noche” (219).

Ahí en ese mundo nocturno, el de los trasnochados, en el de los que se negaban a terminar la noche de fiesta e irse a su casa fue donde Códac la conoció. Lo que inicialmente le impresionó más de ella fue su enorme figura y su apariencia fachosa, aunque al mismo tiempo se percató de que se trataba de un personaje singular a quien apreciaría por su forma magnífica de interpretar los boleros y sentir la música. Códac relata sobre su primera impresión: “Fue entonces cuando la vi por primera vez. Era una mulata enorme, gorda gorda, dos brazos como muslos y de muslos que parecían dos troncos sosteniendo el tanque del agua que era su cuerpo” (219). Y continúa: “Pues allá en el centro del chowcito estaba ahora la gorda vestida con un vestido barato, de una tela carmelita cobarde que se confundía con el chocolate de su piel y unas sandalias viejas, malucas, y un vaso en la mano, moviéndose al compás de la música, moviendo las caderas, todo su cuerpo de una manera bella, no obscena pero sí sexual y bellamente, meneándose a ritmo, canturreando por entre los labios aporreados, sus labios gordos y morados, a ritmo agitando el vaso a ritmo, rítmicamente, bellamente, artísticamente ahora y el efecto total

era de una belleza tan distinta, tan horrible, tan nueva que lamenté no haber llevado la cámara para haber retratado aquel elefante que bailaba ballet, aquel hipopótamo en punta, aquel edificio movido por la música...” (219-220).

A lo largo de la novela abundan las descripciones detalladas de su grotesco e impresionante cuerpo y de lo chocante y hasta vulgar de sus movimientos y actuaciones. Sin embargo, aunque Códac se da cuenta de que su figura puede ser considerada fea, él la mira como un ser peculiar, como una mujer que encarna otro tipo de belleza, una belleza que aunque contradictoria es única. Primordialmente su belleza consiste en la forma tan extraordinaria en la que interpreta los boleros. Las canciones que van directamente de sus labios al oído de la audiencia hacen que toda imagen desagradable desaparezca de los ojos y los pensamientos de sus espectadores ya que con cada una de sus interpretaciones logra conmover a quienes la escuchan.

Códac por ejemplo quedó maravillado la primera vez que escuchó cantar a La Estrella y comenta sobre ello lo siguiente: “Y sin música, quiero decir sin orquesta, sin acompañante, comenzó a cantar una canción desconocida, nueva, que salía de su pecho, de sus enormes tetas, de su barriga de barril, de aquel cuerpo monstruoso, y apenas me dejó acordarme del cuento de la ballena que cantó en la ópera, porque tenía algo más que el falso, azucarado, sentimental fingido sentimiento en la canción, nada de la bobería amelcochada, del sentimiento comercialmente fabricado del feeling, sino verdadero sentimiento y su voz salía suave, pastosa, líquida, con aceite ahora, una voz coloidal que fluía de todo su cuerpo como el plasma de su voz y de pronto me estremecí. Hacía tiempo que algo no me conmovía así y comencé a sonreírme en alta voz, porque acababa de reconocer la canción, a reírme, a soltar carcajadas porque era *Noche de ronda* y pensé, Agustín no has inventado nada, no has compuesto nada, esta mujer está inventando tu canción ahora: ven mañana y recógela y cópiala y ponla a tu nombre de nuevo: *Noche de ronda* está naciendo esta noche. Noche de ronda” (225).

Así, La Estrella tiene la fuerza interpretativa suficiente para hacer que ni siquiera el bolero más famoso sea reconocido por los aficionados al este estilo musical y los amantes de la vida nocturna. A pesar de dedicarse a cantar un género musical que no es el que el narrador de *La Amazona* consideraría verdadera música negra, ella posee las características de autenticidad que el narrador de *La Amazona* atribuye a las producciones musicales negras. La Estrella poseía una voz extraordinaria que le permitía interpretar los boleros con mucho sentimiento, verdadero sentimiento desde el punto de vista de Códac, por lo que en cada una de sus actuaciones en los chowcitos reinventaba los boleros, los hacía suyos y lograba hacer vibrar los sentimientos de quien la escuchara cantar *a capella*. La Estrella no necesitaba de acompañamiento para hacer estremecer a su audiencia porque ella traía la música por dentro y la transmitía cantando sólo boleros. Cuando en una de sus actuaciones después de cantar algunos boleros le pidieron que cantara una canción titulada la Pachanga ella se rehusó y respondió: “... La Estrella no canta más que boleros, dijo y añadió, Canciones dulces, con sentimiento, del corazón a los labios y de la boca a tu oreja, nena, para que lo sepas, y comenzó a cantar, *Nosotros*, inventando al Malogrado Pedrito Junco, convirtiendo su canción plañidera en una verdadera canción, en una canción vigorosa, llena de nostalgia poderosa y verdadera” (226). A través de su forma peculiar de cantar los boleros y de su negativa a cantar otro género que no fueran boleros, La Estrella demarca la música popular como una arena en donde ella se apropia de los recursos de poder. Es decir, al establecer límites y condiciones a quienes supuestamente debería satisfacer incondicionalmente, su público, La Estrella se atreve a atribuirle su propio significado al bolero y a la música de entretenimiento nocturno, resistiendo con ello la definición hegemónica de cómo y qué debe cantar una cantante de la vida nocturna.

De acuerdo con Costello (2007) La Estrella alcanza a través de la música popular un grado de agencia y autonomía al que no tiene alcance en sus relaciones sociales (111), ya que

ella está consciente de que es parte de los estratos marginados de la sociedad, es decir, es negra y es pobre. Sin embargo, la música popular le sirve como válvula de escape y la ubica en una posición de ventaja ante los demás porque es ella quien define cómo y qué canta. Aunque en gran medida la interpretación de boleros a su manera le confiere a La Estrella cierto grado de agencia y autonomía no disponibles para ella en su medio social cotidiano, es importante preguntarse cuál es el alcance de este recurso de poder que La Estrella ha encontrado en la música popular. Es decir, si bien es cierto que en el espacio donde ella interpreta los boleros es ella quien decide las reglas del juego, se trata de un espacio reducido que difícilmente logrará transferir al mundo de la vida cotidiana. Esto resulta claro cuando La Estrella tiene que adaptarse a las condiciones del mercado de la industria musical y en el proceso pierde su fuerza interpretativa y comienza a reproducir las relaciones de desigualdad que la mantenían en los estratos más pobres de la sociedad.

Sin embargo, aunque dentro de los límites establecidos de la música popular, La Estrella transformaba cada uno de los boleros que interpretaba, desafiando el canon de bolero con su insistencia de cantar sin acompañamiento en los chowcitos (Vargas 39) y preferir hacerlo directo al oído de los escuchas. De acuerdo con Pedro Vargas lo que Cabrera Infante presenta a través del personaje de La Estrella es un desafío al canon del bolero ya que el personaje trata de romper con la estructura formal y elitista y así acortar el distanciamiento entre la protagonista e intérprete del género y la audiencia (39). Según Vargas, Cabrera Infante, a través de Códac, busca lograr una reformulación del bolero porque según la percepción del narrador La Estrella reinventa un espacio musical con su manera de interpretar el bolero *Noche de Ronda* y porque interpreta las palabras de manera tan singular y con un sentimiento tan cautivador que penetra en la psiquis del oyente (41). Además, el simple hecho de empeñarse a cantar sin música parece ser, de acuerdo con Vargas, un sinónimo de intentar subvertir el orden musical del género. Considero

que Cabrera Infante sí intenta reformular la definición del bolero a través de las interpretaciones de La Estrella, pero sobre todo creo que a través de la protagonista trata de atribuirle a la población negra de Cuba la facultad de ser capaces de producir lo auténticamente cubano. Es decir, a través de La Estrella subraya que por un lado quienes tienen la habilidad de crear algo genuino es la población afrocubana, y por otro que quienes finalmente forman el corazón de lo que representa a La Habana es la población afrocubana.

Entonces, La Estrella se logra alejarse del canon del bolero, a pesar de que éste género musical sea parte de la corriente dominante y la forma de interpretarlos esté ya establecida. De acuerdo con Knights (2002) el bolero sigue un canon estricto “Like many popular music forms the bolero stresses repetition both within individual songs, at the level of melody, harmony, rhythm and lyrics, and within the ‘canon’ of boleros recognized throughout the Hispanic world, through the repetition of figurative tropes and musical structures” (222). Sin embargo, La Estrella canta sin música y reinventa cada uno de los boleros que interpreta a tal grado que incluso los boleros más famosos parecen canciones totalmente nuevas a los oídos de su audiencia. Códac puntualiza el carácter innovador y desafiante de La Estrella al interpretar los boleros comparándola incluso con Lutero en las siguientes palabras: “... la veía no solamente como un fenómeno físico sino como un monstruo metafísico: La Estrella era el Lutero de la música cubana y siempre estuvo en lo firme, como si ella que no sabía leer ni escribir tuviera en la música sus sagradas escrituras pautadas” (282). De esta manera, Cabrera Infante le confiere a una mujer negra e iletrada el carácter de reformadora profunda. Es la Estrella, una sirvienta de La Habana quien posee las cualidades necesarias para revolucionar y dar nuevo sentido no sólo al bolero, sino como lo menciona Códac en la cita anterior, la música cubana en su totalidad. Al comparar a La Estrella con Lutero, quien se atrevió a desafiar las normas y dogmas de la iglesia católica, Cabrera Infante reconoce la capacidad de acción de los individuos y la posibilidad de

cambio a través de sus acciones. La Estrella, quien en la sociedad no ocupa un lugar importante para proponer cambios sociales, en la arena de la música popular ejerce su capacidad reformadora y reformula la definición del bolero y de la música cubana.

Según Vargas, por un lado Cabrera Infante muestra que su preocupación principal es quebrantar la jerarquía musical del género de boleros y presentarlo de manera singular, interpretado por una cantante negra que carece de los atributos físicos que se supone debería tener una estrella. Sin embargo, al mismo tiempo la novela sugiere, de acuerdo con Vargas, que el bolero cubano es parte de la idiosincrasia del pueblo cubano por lo que todos los estratos sociales lo han adoptado como un sólido patrimonio cultural (Vargas 43). No obstante, como vimos en el relato anterior, *La Amazona*, aunque Cabrera Infante reconoce la inevitable familiaridad de los cubanos con el bolero, aceptando que forman parte inseparable de su memoria y por ende de la memoria colectiva, el autor desafía el argumento de que haya sido aceptado por todos los estratos sociales como el patrimonio cultural que los una. Por un lado el narrador mismo se burla de la letra de los boleros, tomando distancia de ellos, y por otro al mencionar la existencia de la Habana desconocida, muestra que no solamente ciertos aspectos de la población afrocubana fueron aceptados por el resto de la sociedad, sino que la misma población negra de Cuba está al margen de los discursos de representación cultural. Si bien La Estrella transmite su peculiaridad interpretativa a través de un género adoptado por el discurso de identidad cubana, ella misma se aleja de la forma tradicional en que ha sido entendido y decide adaptarlo a su estilo personal.

De acuerdo con Vargas (1999) lo que Cabrera intenta hacer a lo largo de la novela *Ella cantaba boleros* es por un lado hacer una aguda deconstrucción del bolero a través del personaje de La Estrella (45) mostrando como el principal elemento de deconstrucción su insistencia en cantar sin música. De esta manera el autor cede el espacio a Estrella para que de manera libre

lleve a cabo su proceso de redefinición del bolero (49-50). Por otro lado, según Vargas, lo que Cabrera Infante intenta lograr en *Ella cantaba boleros* es rescatar el bolero del olvido, rescatar una tradición musical casi desaparecida y proyectar al bolero como un patrimonio músico-cultural (53). Después de la revolución toda aquella manifestación cultural que proveyera un espacio para la diversión y el entretenimiento era considerada inútil y hasta perjudicial, sobre todo porque recordaba los excesos de la época de Batista. El arte, según el nuevo gobierno revolucionario, debía tener como único interés despertar y alimentar la conciencia socialista de los ciudadanos (Moore). Aunque Moore no menciona específicamente la postura del gobierno revolucionario ante el bolero, se puede suponer que el éste tampoco era considerado valioso ni plausible para ser cultivado. En contraste, la *nueva trova*, canción de protesta, recibió todo el apoyo del gobierno revolucionario. Aunque si bien en un inicio la *nueva trova* se realizó en contra de los deseos del gobierno por ser criticado en las canciones, éste encontró que la *nueva trova* era un vehículo idóneo para divulgar el pensamiento socialista. El gobierno revolucionario muy pronto institucionalizó la *nueva trova* y las canciones de trovadores como Silvio Rodríguez rápidamente se convirtieron en himnos extra oficiales. Así, trovadores como Pablo Milanés y Silvio Rodríguez se convirtieron en estrellas de la *nueva trova* y su música ayudó a generar enorme simpatía por la Cuba socialista (Moore 155-157).

Cabrera Infante le concede a La Estrella diversos atributos que le permiten llevar a cabo una renovación del género musical porque en cada interpretación lo que resalta en primera plana es su capacidad para reinventar un género musical que se suponía ya establecido. La Estrella retoma un género musical tradicional y lo hace suyo, le otorga su propio significado y lo transmite a un público que podrá aceptar o rechazar su propuesta. Lo que Cabrera Infante nos muestra es que la música popular cubana está siempre en constante reconstrucción, en continua negociación entre quienes la componen, la interpretan y la escuchan. Su significado nunca es

estático y por ello La Estrella desafía a las formas establecidas de interpretar el género musical y cada bolero renace en cada una de sus interpretaciones.

Asimismo, vale la pena preguntarse por qué Cabrera Infante eligió basar el personaje de La Estrella en la historia de una cantante que sólo tuvo éxito entre 1959 y 1961 y no eligió a ninguna otra estrella de renombre para presentarla como el ícono del bolero cubano como por ejemplo a Olga Guillot. Esta cantante, se opuso abiertamente al gobierno de Castro alrededor del 61⁷ y a diferencia de Freddy tuvo éxito por mucho más tiempo y de manera popular es conocida como La Reina del bolero; además en 1963 recibió por parte de la Academia de Artes John F. Kennedy de Hollywood el premio Golden Palm a la Mejor Bolerista Latinoamericana.⁸ Sin embargo, Cabrera Infante eligió como mejor representante del bolero cubano a una cantante que sólo tuvo una carrera profesional de dos años y que fue conocida principalmente en los chowcitos, los escenarios al margen de los espectáculos principales. Considero que una de las razones por las que probablemente Cabrera Infante eligió basar el personaje de La Estrella en la Freddy es que su historia se lleva a cabo precisamente durante los años inmediatos anteriores y posteriores a la revolución cubana, por lo que a través de ella podría representar a la sociedad cubana y sus valores en momentos de transición.

Quizá Cabrera Infante eligió a Freddy como base para el personaje de La Estrella porque tenía una voz tan peculiar que cada vez que cantaba lograba estremecer a su audiencia. Cabrera resalta esta característica de La Estrella porque a través de su voz logra darle un nuevo sentido y significado a los boleros, tanto para ella como para la audiencia. De acuerdo con Códac la forma en la que La Estrella interpretaba las canciones era con un sentimiento verdadero, no creado comercialmente, sino que interpretaba desde el corazón. Con ello, Códac establece la diferencia

⁷ Asesoría personal con profesora Andrea Morris.

⁸ <http://www.contactomagazine.com/olga100.htm>

entre una cantante verdadera, natural y aquellas que lo hacen de manera automatizada y comercialmente sin lograr transmitir el sentimiento del bolero. De esta manera, Códac compara a las cantantes que traen la música por dentro y aquellas que lo hacen de manera artificial, según Códac cómo Olga Guillot. Al narrar un encuentro entre La Estrella y Cuba Venegas, otra cantante de boleros Códac señala: "... debo decir que ni ella ni Cuba cambiaron una sola palabra porque no se hablaban, supongo que sea que una cantante que canta sin música jamás le habla a otra que su canto es todo música o más música que canto y con perdón de sus amigos que son también mis amigos Cuba me recuerda a Olga Guillotina, que es la cantante cubana que gusta más a esa gente que le gustan las flores artificiales y los vestidos de raso y los muebles tapizados en nylon: a mí me gusta Cuba por otras razones que no son su voz que no son su voz que no son su voz precisamente, que se pueden tocar y se pueden oler y se pueden mirar, cosa que no se puede hacer con una voz o tal vez solamente con una voz como la voz de La Estrella, que es la voz de la naturaleza, en broma, conserva en la excrecencia de su estuche de carne y grasa y agua" (275). La personificación de La Estrella es la imagen de una mujer casi mítica, la representación de su figura es tan exagerada que se vuelve una imagen simbólica.⁹

Entonces, Cabrera Infante señala que quienes en Cuba producen música verdadera, única, original, son los estratos más marginados de la sociedad cubana antes de la revolución, es decir, la población negra y la más pobre, y no la clase media ya que ellos copian de forma burda los gustos de la clase alta. En *La Amazona*, Cabrera Infante describe la casa de Margarita, utilizándola como ejemplo de los gustos chabacanos de la clase media habanera, que sin duda, según menciona, era un concepto copiado de la decoración original en Miami, si es que algo podía tener su original en esa ciudad calcada (107). Los gustos de la clase media son precisamente los gustos que identifica con la audiencia de Olga Guillotina, muebles forrados de

⁹ Asesoría personal con profesora Andrea Morris.

nailon, la reproducción de cuadros con escenas zoológicas, flores de plástico y colores chillantes en la decoración. Como vemos, Cuba Venegas reunía los atributos físicos para resultar atractiva ante los ojos de su audiencia, pero sus interpretaciones eran vacías, aunque las disimulaba detrás de la música. La música de Cuba Venegas es artificial, todo en ella es artificial y lo más que puede dar al público es un espectáculo visual. En cambio el canto de La Estrella es música en sí misma, es todo música y logra hacer vibrar todos los sentidos de los oyentes. Su voz es música tan peculiar y extraordinaria que no sólo se escucha, sino que afecta todos los sentidos y hasta se puede tocar, oler y mirar de acuerdo con Códac. La música de La Estrella no es creada para complacer los gustos de un público determinado, ella canta desde el corazón sólo por el placer de hacerlo, aunque sueña con un día ser famosa e ir cantando boleros por el mundo llena de joyas y el glamour de la fama.

La música de La Estrella es tan poderosa que penetra en los sentidos de quien la escucha. Códac pensando un día en la peculiaridad física y artística de La Estrella se empezó a preguntar si no sería una marciana y de pronto cayó en un sueño profundo donde soñó que los marcianos invadían la tierra y que lo hacían como marcianas “capaces de sembrar el terror desde sus presencias negras, brillantes, silenciosas” (261). El sueño continúa y Códac relata: “En otros sueños o en el mismo sueño de otra forma eran ondas sonoras que se metían entre nosotros y nos encantaban, como sirenas: en cualquier rincón brotaba una música que alelaba, un son paralizante y nadie hacía nada por resistir aquella invasión del espacio exterior porque nadie sabía que la música era el arma secreta y final y no había quién se tapara los oídos no ya con cera ni siquiera con los dedos y al final del sueño yo trataba de levantar las manos hasta las orejas, porque comprendía, pero tenía las manos pegadas y la espalda pegada y el cuello pegado con cola invisible, y me desperté fuera de la cama, con un charco de sudor debajo del cuerpo, en el piso” (261).

Así, a través de La Estrella Cabrera Infante presente la ambivalencia de la población afrocubana en la sociedad cubana, ya que por un lado es ella quien representa para Códac la autenticidad de la música cubana, pero por otro lado es un personaje totalmente ajeno a su entorno social, por lo que a la misma vez lo rechaza. La Estrella es para Códac la esencia de lo cubano, pero al mismo tiempo representa lo que en La Amazona el narrador nombra como La Habana invisible que pocos desean descubrir. Asimismo, cabe destacar que la voz de La Estrella y su interpretación de los boleros se presentan como un arma poderosa capaz de penetrar a través de los sentidos y convertirse en un arma secreta. Aquí cabe recordar que la versión original de *Ella cantaba boleros* fue iniciada poco tiempo después del triunfo de la revolución cubana y justo después de que el documental PM fuera prohibido. Así, era un período donde toda producción cultural que no expresara ni propagara de manera explícita las nuevas ideas revolucionarias era considerada inútil en el mejor de los casos, y censurada en el peor. En el caso de Freddy, la cantante en quien Cabrera Infante basa el personaje de La Estrella, fue calificada después de la revolución “as perverse, as decadent, as nonnational, nonvirile, nonhygienic, effeminate” (Quiroga 121).

Por lo tanto, es significativo que La Estrella se dedique a cantar únicamente boleros, cuyo tema principal es el amor y que al hacerlo logre estremecer a su audiencia, a tal grado que a pesar de su grotesca apariencia física Códac se haya sentido enamorado de ella después de haberla escuchado cantar boleros. Asimismo, es significativo que La Estrella se empeñe en cantar sin acompañamiento defendiendo el derecho de cantar y hacer el bolero a su manera. El cantar siempre *a capella* le permite reinventar a su manera cada vez que los interpreta, recrearlos, renovarlos, imprimirles su propio sentido y hacerlos renacer; le permite en pocas palabras cantar con libertad sin tener que sujetarse al ritmo de la música establecida por el canon del bolero, logrando con ello una conexión directa sin intermediarios con el público.

De acuerdo con Costello (110) a través de sus interpretaciones únicas La Estrella lleva a cabo un proceso de auto-empoderamiento, lo cual resulta significativo si recordamos que la fecha en la que tiene lugar su historia es justo antes del inicio de la revolución cubana hasta un par de años después. Así, al escoger narrar la historia de Cuba al triunfo de la revolución con el personaje de La Estrella y su fuerza interpretativa el bolero Cabrera Infante resiste la narrativa oficial de la revolución en la década del 60 que enfatizaba la privación y el sacrificio como medios para lograr un futuro glorioso (Costello 116).

De acuerdo con Costello “Cabrera’s Infante’s portrayal of Estrella’s self-empowerment in relation to Cuban popular music acquires an added dimension when interpreted in light of Castro’s attempt to impose restrictions on cultural production. It is Estrella’s experience of self-empowerment as an example of the power of the cultural sphere to address social relations that is important in terms of her relationship to popular music” (110). Desde este punto de vista, la elección de La Estrella de cantar sólo boleros es un desafío frontal a la Cuba de Castro, ya que en el nuevo contexto revolucionario donde cada expresión cultural debía manifestar de manera explícita los postulados de la revolución socialista, nada resulta más desafiante que una cantante para quien el arte debe ser interpretado por el arte mismo, por el placer de hacerlo. Asimismo, nada resulta más provocador que cantarle al amor.

También es importante notar que Códac la describe como un ser feliz, feliz porque vive con alegría a través de la música. Menciona que cuando le estaba diciendo que la amaba ella se sólo se burlaba de él y que al mirarla “pareció de pronto la criatura más feliz sobre la tierra” (222) porque además ella sabía que traía la música por dentro. La Estrella misma es consciente de que no necesita más que su voz para interpretar de manera estremecedora un bolero, lo cual dejar saber a su audiencia cuando una noche arrancó casi con furia el tocadiscos que estaba tocando en el chowcito de una rumbera y dijo: “Se acabó, ahora viene la música” (224).

Sin embargo, toda creatividad se ve quebrantada cuando el sueño de La Estrella se vuelve realidad y un empresario americano la descubre y decide hacerla famosa con la pequeña condición de que cantara acompañada de una orquesta, de lo cual La Estrella no se enteró sino hasta después de haber firmado el contrato con una equis porque no sabía leer ni escribir. Códac quien había quedado enamorado de La Estrella por su forma de interpretar los boleros se llevó un fiasco la noche que la escuchó cantar profesionalmente, a pesar de que interpretara la misma canción que antes lo había hecho estremecerse.

La primera canción que cantó La Estrella como cantante profesional fue precisamente *Noche de Ronda* aquella pero la diferencia entre ambas interpretaciones fue abismal. Códac narra lo siguiente sobre su primera presentación: "... y salió entera por fin; cantando *Noche de Ronda* y mientras avanzaba se veía una mesita redonda y negra y chiquita con una sillita al lado y La Estrella caminaba hacia aquella sugerencia de café cantante dando trapiés en un vestido largo y plateado y traía su pelo de negra convertido en un peinado que la Pompadour encontraría excesivo y llegó y se sentó y por poco silla y mesa y La Estrella van a dar todos al suelo, pero siguió cantando como si nada, ahogando la orquesta, recuperando a veces sus sonidos de antes y llenando con su voz increíble todo aquel gran salón y por un momento me olvidé de su maquillaje extraño, de su cara que se veía ya no fea sino grotesca allá arriba: morada, con los grandes labios pintados de rojo escarlata y las mismas cejas depiladas y pintadas rectas y finas que la oscuridad de Las Vegas siempre disimuló. Pensé que Alex Bayer debía estar gozando dos veces en aquel momento y me quedé hasta que terminó, por solidaridad y curiosidad y pena. Por supuesto no gustó aunque había un claqué que aplaudía a rabiar y pensé que era mitad amigos de ella y la otra mitad la pandilla del hotel y gente pagada o que entraba gratis" (288).

Así, cuando La Estrella, quien cantaba de manera libre, sin ataduras, pasa a ser parte de las creaciones de la industria cultural pierde todo su vigor y fuerza interpretativa. Al tener que

elegir entre seguir cantando en los chowcitos o lanzarse a la fama internacional decide lo segundo pero lo hace a costa de eliminar la naturalidad y belleza de su voz creando un arte vacío para ajustarse a un estilo comercial y prefabricado. Se convierte en lo que Códac criticara antes, en Cuba Venegas y en Olga Guillotina.

De acuerdo con Vargas (47-48) Cabrera Infante hace referencia a Olga Guillot porque quizás está tratando de expresar su nostalgia por una época y una intérprete grande de boleros que se fue de Cuba dejando un vacío musical en la isla. Quizás, menciona Vargas, el autor tomó a Olga Guillot como punto de partida para elaborar el personaje de La Estrella. Sin embargo, nada podría estar más alejado de la realidad ya que en primer lugar el personaje de La Estrella está basado en Fredesvinda García, conocida como Freddy, quien cantaba *a capella* en clubes de La Habana, aunque no se negaba a cantar con acompañamiento, y que precisamente se distinguía por tener una extraordinaria voz de contralto. En segundo lugar, cuando Códac hace mención de Olga Guillotina no lo hace para “presentarla como el paradigma idóneo de los intérpretes de bolero” (Vargas 48), por el contrario, lo hace para comparar una verdadera cantante, La Estrella, con las artistas que son del gusto de quienes prefieren la artificialidad. Además, cuando La Estrella interpreta por primera vez *Noche de Ronda* Códac hace hincapié en que La Estrella canta con verdadero sentimiento y no con el “...sentimiento comercialmente fabricado del feeling, sino verdadero sentimiento...” (224), lo cual es significativo porque Olga Guillot fue una de las intérpretes femeninas asociadas con el “feelin movement” (Knights: 213). Este movimiento puede ser definido como un estilo mucho más expresivo y emotivo de cantar que exagera la interpretación de las canciones a través de varias técnicas vocales e histriónicas para lograr transmitir un dramatismo asociado al tema del amor de los boleros (Ibid 214). Sin embargo, de acuerdo con Códac, este estilo es un modo de cantar prefabricado, que únicamente busca dar gusto a un mercado que demanda melodrama. En cambio La Estrella, a pesar de que su

interpretación era también muy intensa, es capaz de hacerlo sin caer en movimientos ni estilos preestablecidos por la corriente dominante del momento.

Desde mi punto de vista lo que sugiere Códac al comparar La Estrella con Olga Guillotina es que a pesar del talento y la originalidad de los artistas, cuando éstos deciden integrarse a la industria cultural, la fuerza de su arte es limitado y se convierte en un arte prefabricado y artificial que poco puede transmitir a la audiencia. En cambio, La Estrella, con su estilo único y libre de asociaciones a movimientos musicales como el *feelin movement* logra de manera más auténtica y poderosa hacer vibrar todos los sentidos de quienes la escuchan. Sin lugar a dudas Códac deseaba que La Estrella alcanzara fama y reconocimiento entre un público más amplio que el de los chowcitos, incluso fue él quien en un inicio le había organizado una fiesta en su casa para presentarla ante algunos empresarios y la escucharan cantar. Es decir, Códac creía que La Estrella sería capaz de mantener su fuerza interpretativa aún al ser contratada por los empresarios culturales; sin embargo, no lo logró y su autenticidad se perdió al ser convertida en una mercancía. Considero entonces que Códac creía que sí era posible que La Estrella mantuviera su gran talento sin tener que permanecer pobre y al margen de la sociedad, pero al mismo tiempo nos indica que las posibilidades al respecto son reducidas porque en la gran mayoría de los casos la industria cultural descontextualiza las prácticas culturales con un sentido político, como el de La Estrella, y se promociona sólo su valor de entretenimiento.

Así, el bolero de La Estrella tiene la fuerza necesaria para crear entre sus espectadores un sentimiento de identificación con un género musical que a través de ella pone a flor de piel los sentimientos. De esta manera, Cabrera Infante reconoce que a través de la identificación con la música popular se pueden crear identidades. Por ejemplo cuando en un bar La Estrella cantó hasta las ocho de la mañana hasta que finalmente el cajero les dijo que tenían que irse utilizando el término familia para referirse a ellos. Les dijo: “Lo sentimos, familia, y quería decir de veras,

familia, no decía la palabra por decirla, decir familia y decir otra cosa bien diferente de familia, sino que quería decir familia de verdad dijo: Familia, tenemos que cerrar” (226).

Cabrera Infante atribuye a los boleros y a la música popular la capacidad de crear identidades colectivas y subjetividades (Costello 103), por ejemplo en la cita anterior al hablar de Familia, con mayúscula, o como cuando Platón se sorprende cuando Códac le dice que no baila porque “cómo es posible que hay aun cubano que no sepa bailar” (253) mostrando que la identificación con la música popular y el baile forman parte del imaginario colectivo de la identidad cubana. La música popular, en particular los boleros en esta novela, forman parte de la cotidianeidad de las vidas de los cubanos y los habaneros en especial, por ejemplo cuando Códac narra lo que sucede cuando iba caminando por las calles: “... y sigo mi camino, que es Infanta y Humboldt, caminando, y llego a una parte oscura donde hay unos latones higiénicos de Salubridad y oigo que sale una canción de los latones de basura y empiezo a darle vueltas a ver cuál es el latón que canta para presentarlo a la selecta concurrencia y doy vuelta a uno y a otro y a otro latón y oigo entonces que las palabras que salen del suelo, entre los restos de comida y papeles sucios y periódicos viejos...” (279-280).

Así, Cabrera Infante presenta la presencia de la música popular en Cuba como referente identitario, pero por otro lado subraya que diversos factores hacen distinta la experiencia de identificación con la música popular, siendo los principales en la novela los de raza y el estatus socio-económico. Como señala Costello: “In Cabrera Infante’s novel Cuban popular music is strongly associated with Afro-Cubans and the African presence in Cuban culture. (...) Despite the close relationship between lo africano and Cuban popular music, however, race is still a contested category in the novel in terms of social identity, especially considering the disparity between the Afro-Cuban characters’ cultural clout and their social inferiority” (104-5). Entonces, aunque La Estrella es una cantante negra y pobre es ella quien por un lado representa la

autenticidad del bolero cubano, pero por otro lado ocupa los estratos socio-económicos más bajos y se siente inferior y fuera del grupo social que quiere convertirla en la representante del bolero cubano. Por ejemplo cuando Códac le organiza una fiesta para darla a conocer al medio artístico y ayudarla a encontrar quien la represente ella decide no ir explicando finalmente: “No podía, varón, me dijo, No tengo coraje: ustedes con muy finos y muy curtos y muy decentes para esta negra, dijo y pidió otro trago mientras se bebía el que tenía...” (245). Así, La Estrella se encuentra en una disyuntiva, porque por un lado desea intensamente ser famosa y rica, pero para poder lograrlo y mejorar su situación social y económica tendrá que hacerlo a costa de perder su autenticidad, de corromper su fuerza interpretativa y volverse un producto de las masas al servicio de la industria cultural.

De esta manera, el significado de la música popular está marcado fuertemente por la categoría de raza. El conflicto racial está presente a lo largo de la novela. Por un lado Códac le atribuye a lo africano un rol central en la construcción de la música popular cubana, como cuando le agradece al padre Las Casas por haber traído negros del África y haber salvado a Cuba del aburrimiento (221), aunque por otro la relación de Códac con La Estrella está en gran medida definida por el factor de la raza y aún por los prejuicios raciales de Códac. En un episodio de la novela, por ejemplo, Códac asume que La Estrella no sabe leer ni escribir sin tener referencia previa. En otra ocasión Códac se percató de sus prejuicios raciales cuando llevaba a La Estrella en su carro y se da cuenta de que la percepción de otras al verlo con ella podría ser negativa. Códac nos narra: “De manera que yo la llevaba a ella en mi carro, yo muy orondo en la mañana por las mismas razones pero al revés que otras gentes se hubieran sentido apenadas o muy molestas o simplemente incómodas de llevar aquella negra enorme allí en el carrito, exhibiéndola en la mañana con toda la gente al tu alrededor, con todo el mundo yendo al trabajo, trabajando,

caminando, cogiendo las guaguas, llenando las calles, los callejones, abejas por entre los edificios como zonzunes constantes, así” (228).

De acuerdo con Costello (106-107) la descripción de Códac de cómo se siente acerca de la situación de llevarla en su carro es significativo porque revela su actitud ante la diferencia social y sus propios prejuicios raciales. Aunque Códac admira profundamente a La Estrella como cantante, no puede dejar de verla como una mujer negra, no puede olvidar que ocupa los estratos más bajos de la sociedad, es la sirvienta gorda y negra de una pareja de homosexuales. La relación de Códac con La Estrella es una muestra de cómo la sociedad cubana prerrevolucionaria acoge a la población afrocubana pero al mismo tiempo la rechaza. Es decir, toma de ella sólo lo que le interesa resaltar en el discurso de identidad nacional, pero rechaza todo aquello que al momento no sea visto como un producto que pueda ser mercantilizado en la industria cultural.

La constante negociación de significado de la música popular mediada por la raza es clara cuando Códac menciona que era común que se discutiera sobre lo que de verdad era música cubana y lo que no como si se tratara de razas: “Que si dos negras valen por una blanca pero una negra con puntillo vale tanto como una blanca y que si el cinquillo es cubano porque no aparece en África ni en España o que el repique es un acento ancestral (esto lo dice siempre Cue) o que las claves ya no se tocan en Cuba pero se oyen en la cabeza del verdadero músico y de las claves de madera pasan a la clave del sol y a las cosas en clave y secretas y empiezan a hablar de brujería, de santería, de ñañiguismo...” (232-33).

Tanto en *La Amazona* como en *Ella cantaba boleros* Cabrera Infante presenta los aportes culturales y musicales de la herencia africana en Cuba como lo genuinamente cubano y lo que tiene la fuerza interpretativa y emotiva para representar lo auténticamente cubano, lo que vale la pena rescatar y apreciar de la isla. En ambos relatos el escritor presenta un intento por integrar las aportaciones musicales negras y darle un papel central en el discurso de representación de lo

cubano. De acuerdo con Vélez, con su canto La Estrella reclama la autenticidad del bolero y destaca la aportación musical negra de cuyo cinquillo surge el bolero. Según este autor, La Estrella inscribe la aportación negra en la eternidad nacional y continental a través del privilegio de mantener el género auténtico (800).

Sin embargo, cuando La Estrella alcanza fama, cuando se vuelve una mercancía de la industria cultural, ella misma empieza a reproducir y perpetuar la discriminación racial (Costello 115), como cuando Códac la visitó después de su función de debut como artista profesional y describe que había dos mulaticos que la peinaban y le acomodaban su ropa y que al saludarlo ella le extendió la mano izquierda como si fuera la mano del papa (288). Según Costello “Commonly as popular culture becomes more controlled by those in positions of power, it supports, albeit in a non-transparent way, the cultural hegemony of these same people and the subordination of the marginalized” (115). En este sentido, para poder tener éxito a mayor escala y no sólo en los chowcitos, La Estrella se vuelve parte del discurso dominante y empieza a reproducir las relaciones de poder que definen qué es música popular y cómo se debe cantar un bolero.

En *Ella cantaba boleros* si bien la música popular es presentada como un componente permanente de la vida cotidiana en Cuba ésta no es vista como una arena neutral en donde los conflictos de la sociedad se diluyen. Por el contrario, los boleros son presentados como una arena donde diversos actores sociales, en este caso La Estrella quien representa a la población negra y pobre y los agentes de la industria cultural, tratan constantemente de materializar sus propios intereses a través del bolero. Cabrera Infante muestra por un lado que la música popular que realmente puede representar lo auténtico de Cuba es la música que viene desde abajo, desde los barrios más humildes y con raíces africanas. Es decir, señala que es ahí donde es posible crear música verdadera, música que no busca simplemente satisfacer los gustos del mercado. En este sentido, Cabrera Infante presenta a la mujer mulata y la población afrocubana de la isla como lo

representativo de “lo auténtico”, como si sólo este sector de la población tuviera la autoridad suficiente para representar “lo cubano”. En *La Amazona* la verdadera música, la que le da vida a La Habana es la música afrocubana, y en La Estrella es una cantante negra y pobre la única que tiene la fuerza y vitalidad interpretativa para reinventar el género “desde abajo”. Así, de alguna manera Cabrera Infante esencia liza y homogeniza a la población afrocubana, estableciendo que el conflicto racial como el criterio que define las relaciones y conflictos sociales en Cuba.

Por otro lado la música popular en *Ella cantaba boleros* se convierte en un espacio de contienda entre quienes buscan encontrar en la música un espacio de creación cultural y los que quieren convertirla en una mercancía. Es decir, entre lo que para Códac significa la música de La Estrella y lo que representa para el empresario que descubrió el talento de la cantante. Así, Cabrera Infante presenta a la música popular como un campo de batalla en donde el discurso hegemónico capitalista trata de asegurar su reproducción y permanencia (Turner 211).

Asimismo, como bien señala Hall (233) esta batalla es permanente, las victorias no se obtienen de una vez y para siempre, sino que a través de las prácticas cotidianas necesitan asegurar su reproducción (Joseph y Nugent; Roseberry y Sayer). En el caso de La Estrella al inicio de la novela ella había logrado utilizar la música popular como un recurso de poder, sin embargo, se trata de una batalla cotidiana y su deseo de triunfo la llevó a renunciar a la posibilidad de usar su música como una herramienta política. Sin embargo, hacia el final de la novela Códac afirma que a pesar de su corta carrera artística y de su muerte prematura, su legado como cantante de boleros *a capella* permanecerá en la isla. Así, su preocupación por la posibilidad del olvido de La Estrella se diluye cuando en uno de los bares conoce a un trío de jóvenes cantantes que también se empeñaban en cantar sin acompañamiento.

Así, Cabrera Infante presenta la música popular como un espacio donde no solamente se ponen de manifiesto las luchas de poder e intereses de diversos grupos por atribuirle su propio

significado, sino también como un espacio donde es posible observar los conflictos presentes en la sociedad, en el caso de la Cuba pre revolucionaria el conflicto racial y de clase. Es decir, en la sociedad cubana que se describe en *Ella cantaba boleros* la discriminación racial y la estructura de clases se manifiesta en la disputa cotidiana por definir cuál es la verdadera música cubana, cómo y quién debe interpretarla y a quienes representa. Así, Cabrera Infante muestra que la definición de la música popular cubana no es una arena neutral, por el contrario su significado y definición es un proceso de continua renovación, reinención y transformación, de acuerdo con los intereses de los actores involucrados.

CAPÍTULO 2

LA MÚSICA POPULAR EN LA LITERATURA PUERTORRIQUEÑA: *EL ENTIERRO DE CORTIJO*

Este segundo capítulo está dedicado al análisis de *El entierro de Cortijo* escrito por Edgardo Rodríguez Juliá, autor puertorriqueño que trajo a la luz este relato en 1983. *El entierro de Cortijo* es la crónica del velorio, procesión y entierro de Rafael Cortijo, uno de los más famosos e importantes músicos de la bomba y plena en Puerto Rico. En esta crónica Edgardo Rodríguez Juliá nos transporta a la zona de los barrios negros y más pobres de Puerto Rico, lugar donde Rafael Cortijo, conocido como *el llenero mayor*, nació y residió casi toda su vida. La crónica es narrada por el autor mismo. El hecho de elegir narrar la historia bajo el formato de una crónica, formato no muy común en la literatura, y de relatarlo desde el punto de vista de la primera persona, utilizando su propio nombre y representación como cronista del texto, nos revela que el autor propone analizar la problemática racial y de clase desde una perspectiva subjetiva; es decir, de lo que significa y cómo se vive en el día a día la dinámica de clase y sobre todo racial en Puerto Rico. Aquí también, como en *La Amazona*, la relación entre narrador y autor es estrecha porque la semejanza entre las experiencias de vida de los autores y las situaciones presentadas por el narrador es grande, sobre todo en *El entierro*, donde el narrador lleva el mismo nombre del autor. En *El Entierro* Rodríguez Juliá decide hacer una representación textual de sí mismo desde su postura como admirador de Cortijo, pero sobre todo, desde su propia experiencia en la dinámica racial y de clase en Puerto Rico, el autor describe a la sociedad puertorriqueña. En la introducción a la versión bilingüe de *El entierro de Cortijo* Juan Flores afirma que esta crónica no se trata de la postura de su narrador como admirador de Cortijo, ni es el retrato de la vida y muerte de un músico puertorriqueño en su propio ambiente social; sino es un relato de la relación entre los dos; el autor-narrador y el músico Cortijo en su propio ambiente

socio-cultural. En otras palabras, se trata del conflicto entre dos espectros de la sociedad puertorriqueña representados por el autor-narrador y Cortijo, es decir, la relación entre un escritor blanco de clase media (Flores 2004:8) y lo que Rodríguez Juliá llama el “pueblo”, es decir, los barrios negros y pobres de Santurce donde Cortijo creció y fue enterrado.

2.1 La música popular en el debate sobre la identidad nacional puertorriqueña

En *El entierro de Cortijo* la dinámica racial y de clase forma la parte medular de la narración, poniendo en entredicho la unidad nacional cuya identidad nunca ha sido del todo definida. Fundar las bases para la formación nacional es sumamente complejo en una isla cuyos habitantes debaten su identidad nacional entre su identificación con el resto de Hispanoamérica y su relación ante Estados Unidos desde que en 1952 fue anexada como una dependencia autónoma de los Estados Unidos (Free Associate State) y desde la invasión por parte de este país a Puerto Rico en 1898 (Perivolaris 1999: 691-692). Entonces, *El entierro de Cortijo* es en gran medida una búsqueda o rescate de la identidad puertorriqueña en una sociedad compleja que sigue dividida en términos de raza y de clase. Hurgando en la memoria popular y nacional Rodríguez Juliá tiene como propósito principal problematizar la identidad nacional (Irisara 179).

A lo largo del siglo XX, la cuestión de la identidad nacional ha sido particularmente controversial y activa entre los puertorriqueños; por más de un siglo su permanente estatus como colonia ha generado una persistente y explícita preocupación por construir y preservar su propia identidad nacional (Manuel 1994:249). A partir de 1898 la relación económica y política con Estados Unidos ha sido controversial para los puertorriqueños. Bajo el gobierno de Estados Unidos, por un lado experimentaron intensificación del desempleo, emigración, desigualdades de ingreso y creciente dependencia de Estados Unidos; aunque al mismo tiempo han tenido un gran desarrollo económico que ha elevado el nivel de vida de la población, sobre todo la de los más pobres. Debido a estos resultados contradictorios, los argumentos económicos han sido menos

claros como base para construir un nacionalismo; unos pugnan por independizarse, mientras otros afirman que anexarse a Estados Unidos sería la mejor opción. Por lo tanto, como resultado de las opiniones encontradas en cuanto a la mejor opción económica y política frente a Estados Unidos, la construcción de la identidad nacional ha tendido a enfocarse en cuestiones culturales (Manuel 1994:255).

En esta constante búsqueda por la identidad nacional, la música ha tenido un rol central en el mantenimiento y redefinición de las identidades y en la cohesión y sobrevivencia de las memorias culturales (Concepción 166). Sin embargo, la música como base para la construcción de la identidad nacional ha estado lejos de ser un terreno de acuerdos, por el contrario, aunque desde el siglo XX la música se ha convertido en uno de los símbolos importantes de la identidad cultural puertorriqueña, también se ha vuelto una arena de pugna entre los distintos sectores de la población puertorriqueña (Manuel 1994:255).

Los escritores de la isla no han sido ajenos a estas dinámicas ni a la búsqueda y afirmación de la identidad nacional. La década de los setenta sobresale como una etapa a partir de la cual los escritores puertorriqueños empezaron a problematizar el tema de la identidad nacional desde una nueva perspectiva, es decir, una que no simplificara ni esencializara a la sociedad puertorriqueña, sino que la entendiera y describiera en toda su complejidad desde un punto de vista relacional (Rivas 10). La música de Cortijo también jugó un papel central en esta renovación de la literatura puertorriqueña ya que a partir de los cincuenta su música no sólo significó una revolución de representatividad para el Puerto Rico negro, sino que en términos generales tuvo un rol central en el trastrocamiento interno de valores culturales que José Luis González observa no sólo en la cultura popular sino también en la narrativa de los setenta. Los representantes más importantes de esta etapa son Rosario Ferré, Ana Lydia Vega y Luis Sánchez (Aparicio 1998: 35). Asimismo, su música permitió que los reflectores de la sociedad viraran

hacia la población negra antes ignorada, lo cual también se reflejó en la narrativa de la isla. Durante el gobierno de Muñoz Marín, que culminó hasta mediados de los sesenta, el debate se centró en los aspectos de clase por lo que se obvió la población negra y se ignoró la diversidad racial (Rivas 127-128). Sin embargo, con la presencia de Cortijo y su combo el debate sobre la diversidad y jerarquía racial retoma fuerza. Al respecto, el texto de Rodríguez Juliá tratado en este capítulo, hace el esfuerzo de retomar el componente racial como elemento esencial en la formación nacional puertorriqueña.

El entierro de Cortijo es en gran medida la búsqueda por la identidad nacional y la búsqueda de los héroes de la nacionalidad de los puertorriqueños, pero desde mi punto de vista es la crónica del complejo mapa de relaciones sociales, la interminable división de clase y raza. Es sobre todo la crónica del debate entre los distintos grupos sociales de la isla por buscar representatividad nacional; es la búsqueda de la identidad nacional en el conflicto entre los distintos sectores sociales que buscar ser ellos quienes simbolicen la identidad puertorriqueña. Es decir, refleja el conflicto por poder entre los sectores dominantes y las clases subordinadas, a través del lente de la música popular.

Cabe mencionar que el enfoque en la cultura popular y sobre todo en la música ha sido una constante en el trabajo de escritores puertorriqueños a partir de los setenta. Rodríguez Juliá por ejemplo, no sólo ha escrito sobre Rafael Cortijo, sino también ha realizado otra crónica en honor a Iris Chacón, bailarina, cantante y vedette de gran reconocimiento en la isla durante los setenta y ochenta. La exaltación de figuras de la música popular representa la tendencia de la *nueva narrativa* puertorriqueña por incluir en sus escritos el lenguaje y la visión del proletariado y de las clases marginadas (Aparicio 1998: 35), aunque sobre todo representa un desafío a la noción de que la nacionalidad y las identidades colectivas se construyen desde arriba, por el contrario, lo que nos dicen los escritores puertorriqueños al centrar sus textos en personajes

específicos de la música popular como Rafael Cortijo, Iris Chacón o Daniel Santos es que las identidades colectivas se construyen desde abajo y la identidad nacional, sobre todo cultural, de ninguna manera puede ser un proyecto de las élites porque se construye y materializa entre las masas en el día a día.

2.2 La música popular en *El entierro de Cortijo*

En este capítulo me interesa resaltar el papel de la música popular como arena de conflicto donde es posible observar los encuentros y desencuentros y las luchas por definir e imponer sobre otros lo que es y no es representativo de la identidad nacional, lo que debe quedar fuera y los elementos singulares que pretenden generalizarse al resto de los grupos sociales como parte de la memoria nacional.

En *El entierro de Cortijo*, Rodríguez Juliá, así como Cabrera Infante en *Ella cantaba boleros*, presenta el componente africano como el corazón de la identidad puertorriqueña, del pueblo pueblo, como él lo llama. Aunque Rodríguez Juliá presenta en la crónica la sociedad puertorriqueña desde un punto de vista relacional, es decir, la sociedad desde el punto de vista de blancos y negros y la relación cotidiana entre ambos, Rodríguez Juliá, el narrador, se posiciona como blanco y presenta la música afropuertorriqueña como la música que verdaderamente representa lo nacional. Lo que intenta con ello es revalorar y traer los elementos culturales afropuertorriqueños al centro de la representación de la nación; sin embargo, al hacerlo esencializa a la población afropuertorriqueña en términos culturales y raciales corriendo el riesgo de perder de vista su situación de clase. Es decir, su preocupación por traer de nuevo el elemento negro a la representación de la nación y revalorar sus expresiones culturales, lo inclina por un lado a homogenizar la experiencia social, económica y cultural de la población afropuertorriqueña; y por otro, a retomar sólo ciertos elementos culturales afropuertorriqueños en la construcción de la imagen de la nación y desatender la discusión sobre los problemas

materiales y de discriminación que este sector de la población vive. En este sentido, Rodríguez Juliá presenta a Rafael Cortijo como un héroe nacional, como un símbolo complejo que debería cobijar a todos bajo la identidad puertorriqueña. Sin embargo, lo hace estando siempre consciente de la distancia que lo separa del “pueblo” de Cortijo, del abismo y desconocimiento que hay entre él, escritor blanco de clase media alta, y la clase trabajadora negra de los barrios pobres de Puerto Rico. Sin embargo, en gran medida, tal parece que el autor propone que las creaciones musicales de la población negra representan al verdadero y genuino Puerto Rico, aunque más que todo se trata de un esfuerzo por revalorar esta parte de la sociedad y cultura puertorriqueña que ha sido históricamente ignorada y devaluada en Puerto Rico.

2.2.1 Rafael Cortijo y el contexto histórico, social y económico de la bomba y la plena

Aquí cabe hacer mención de los orígenes del propio Rafael Cortijo y los antecedentes de la bomba y la plena. Este músico puertorriqueño nació en Loíza, y su inseparable amigo y compañero musical Ismael Rivera en Santurce en 1931, donde los dos se conocieron (Leymarie). Santurce una concentración urbana en el área inmediata a San Juan. Los barrios de Santurce han sido conocidos por su numerosa población negra y como el centro de la cultura vernácula afro-puertorriqueña (Flores 2004:2). Los orígenes de Cortijo son muy humildes, vivió su juventud y la mayor parte de su vida en los barrios de Santurce, en donde también fue enterrado el 6 de octubre de 1982 a la edad de 53 años. Durante su juventud, durante los años de la Gran Depresión la vida para la población afro-puertorriqueña y para un joven negro era sumamente difícil y el futuro no se veía prometedor para él. La época de esclavitud no se encontraba muy alejada de la historia de muchas familias negras y la dura existencia de los cortadores de caña de temporal y trabajadores menores era lo mejor que muchos podían esperar.

La subordinación racial era extendida y cosa de la vida diaria, aunque generalmente negada y ocultada bajo la ideología de la familia puertorriqueña (Flores 2004:3).

En este contexto histórico, social y económico Rafael Cortijo empezó a hacer música en las calles de Santurce. Sin ninguna educación formal en música Rafael Cortijo aprendió música en las calles y logró convertirse en un gran músico y junto con su Combo, el grupo musical formado por él y su amigo de infancia Ismael Rivera, entre otros. Asimismo logró modernizar formas tradicionales de música como la *bomba* y la *plena* y al mismo tiempo logró restablecer sus raíces africanas y de clase trabajadora (Flores 2004:2). Antes de la aparición de Cortijo la *bomba* y la *plena* que los jóvenes escuchaban eran adaptaciones de músicos blancos, pero Rafael Cortijo se propuso restaurar esta música puertorriqueña negra al lugar que le pertenecía (Figuroa 1).

La *bomba* y la *plena* son asociadas como inseparables ya que la *plena* es en gran parte una evolución de la *bomba* y porque ambas son identificadas como expresiones musicales de la población negra y pobre de Puerto Rico. La *bomba* se originó entre los esclavos que vivieron en las plantaciones en las costas de la isla. Desde el siglo XVII este ritmo musical sirvió como medio de expresión y formó parte de la vida y los rituales de los esclavos (Concepción 168). Asimismo, la *bomba* fue utilizada como pretexto para organizar conspiraciones (Dufrasne 1990: 41). La *bomba* consta básicamente de dos tambores o timbales que se tocan en diálogo con la persona que baila. En la *bomba*, el diálogo entre el que baila y la música es esencial, aunque particularmente es el movimiento del cuerpo. En lugar de seguir el ritmo de la música como en los bailes latinos modernos, los bailes de *bomba* están estructurados dentro del diálogo improvisado con la música. Cada individuo, uno por uno, baila en diálogo con los tambores (Concepción 169). Aunque actualmente la *bomba* ha perdido vigencia, en Loíza y en el barrio de

San Antón en el sur de la ciudad de Ponce, ambos enclaves de orígenes esclavos, los bailes de bomba se celebran durante las fiestas patronales y en ocasiones esporádicas (Dufrasne 1990:41).

La plena empezó a formarse en las últimas décadas del siglo XIX, aunque se desarrolló y alcanzó gran popularidad desde inicios del siglo XX. En gran parte la plena se deriva de tradiciones africanas, incluida la bomba, arraigadas en las plantaciones de azúcar en la costa sur de Puerto Rico, especialmente en Ponce (Singer 212). Este ritmo musical se caracteriza por una estructura de soloista y coro, característico de las tradiciones musicales africanas (Aparicio 1998: 29). Sin embargo, aunque se le identifica más como un ritmo afropuertorriqueño también fusionó elementos musicales de la herencia hispana en Puerto Rico (Glasser 171).

Aunque los orígenes de la plena apuntan hacia un pasado rural, según Flores (1993) fue “Bumbún” Oppenheimer, un arador de tierra, quien iniciara la tradición de las plenas antes de 1920 en La Joya del Castillo en Ponce (86-87), la plena inició su gran auge en un contexto urbano marginal. Desde la primera guerra mundial el número de trabajadores negros en las ciudades comenzó a incrementar y con ello la plena se empezó a urbanizar y popularizar enormemente, desplazando a la bomba, su ancestro inmediato, y la música jíbara como forma musical predilecta entre las clases trabajadoras (Flores 1993:85; Glasser 173).

Antes de continuar con el contexto histórico de la plena urbana me interesa resaltar la opinión de Aparicio (1998) en cuanto a la afirmación de Flores de que fue específicamente Bumbún quien iniciara la tradición de la plena. Según Aparicio, y concuerdo con ella, reconocer la autoría de la plena a individuos específicos de la clase trabajadora en el desarrollo de una cultura nacional es muy importante porque al minimizar la autoría de la plena bajo el rubro de tradición oral anónima, lo que nunca se hace en la música occidental, significa borrar la presencia e importancia de los personajes de la clase trabajadora (28).

Continuando con los antecedentes de la plena, la migración de la población rural a los centros urbanos fue más dramática después de que el gobernador Luis Muñoz Marín declarara a Puerto Rico Estado Libre y Asociado e iniciara con ello un nuevo sistema económico que dejaba de ser agrario y era sustituido por uno que buscaba industrializar rápidamente al país. Durante este período de industrialización muchos pobladores de las zonas rurales se mudaron a las ciudades, eliminando casi por completo la figura del jíbaro, que hasta el momento había servido como símbolo nacional (Rivas 4). Con la migración de los trabajadores a las ciudades la plena se volvió parte importante de la vida cultural urbana de la clase trabajadora (Singer 214) y comenzó a ser rápidamente identificada con los barrios pobres de la ciudad y los trabajadores rurales negros y de construcción. En las ciudades la plena era considerada por la clase rica como música de pobres y negros, cuyo estilo de vida era repulsivo, por lo que desde sus comienzos urbanos fue estigmatizada por sus orígenes en la clase baja, los burdeles y los negros (Glasser 172-174), pero a medida que la clase trabajadora aumentaba la popularidad de la plena también crecía (Singer 217).

La plena se conoce también como “el periódico cantado” porque ha sido usada para registrar, comentar y transmitir noticias (Singer 211). Asimismo, la plena ha servido como medio no oficial para expresar las críticas de los trabajadores. La plena no es un ritmo musical que le cante al amor, sino que promueve la crítica, la sátira, la ridiculización de las instituciones oficiales. Desde sus inicios urbanos, la plena acompañó las protestas de los trabajadores, quienes tenían muy poco éxito con sus huelgas y otras acciones colectivas organizadas para modificar de las condiciones de trabajo; sin embargo, a través de la plena siempre podían satirizar las instituciones que los oprimían. Por ello, la plena sufrió de persecuciones de la ley por el contenido altamente crítico y satírico de sus letras. Así, la plena se volvió una vía no oficial de crítica para la población marginada (Glasser 175-177). Aunque cabe aclarar que no todas las

plenas son históricamente significativas o expresan conciencia social, algunas son sólo medios de diversión sin ninguna intención política, por lo menos no directa (Singer 211).

Así, desde sus inicios el trabajo y la vida de la clase trabajadora fueron los temas y el contexto social de la plena (Singer 217). Sin embargo, de 1925 a 1950 empieza la segunda etapa de la plena con la comercialización de este ritmo musical por parte de Manuel “Canario” Jiménez y César Concepción (Flores 1993:85-86). Canario es conocido por haber hecho la plena internacionalmente famosa a principios del siglo en los años veinte y treinta cuando se dedicó a grabar plenas en Nueva York (Glasser 169). Este músico sacó a la plena de las cantinas, de los campos y de las barriadas y la modificó musicalmente para hacerla atractiva y comercializable en un público más amplio (Dufrasne 2003:130). La alteración más importante de la plena de Canario fue que debido a que estaban destinadas a los estudios de grabación, el formado para la industria musical exigía que duraran tres minutos y sólo contuvieran tres o cuatro versos, por lo que su sentido crítico y satírico se perdió. Sin embargo, a pesar de sus alteraciones el hecho de que Canario llevara la plena a los estudios de grabación de Nueva York en gran medida contribuyó a la legitimización de la plena como un ritmo aceptable para representar la cultura de Puerto Rico (Glasser 177-179). Además, a pesar de los cambios que sufrió la plena con su comercialización Canario logró inmortalizar las plenas más populares de Puerto Rico, las cuales también proveyeron un punto de referencia común y nostalgia entre los miles de migrantes de la clase trabajadora en Estados Unidos. La música popular entonces se convirtió en la retención de un sentido de identidad y pertenencia para los puertorriqueños que tuvieron que salir de la isla (Miller 44).

Después de Canario, César Concepción alteró aún más la plena y la alejó todavía más de sus orígenes. Con Concepción la plena sufrió un proceso de “limpieza” y “blanqueamiento” para poder ser llevada a los bailes de salón de las élites (Miller 44). Entre los cambios más radicales

que sufrió la plena en este período se encuentran la incorporación del formato del big band, influenciado por las bandas de jazz, y la eliminación de los panderos, instrumento intrínseco de la plena, además de que Concepción se enfocó únicamente en la plena como un medio de diversión y entretenimiento (Manuel 1994:259).

Sin embargo, en 1954 tras la formación del conjunto Rafael Cortijo y su Combo, Cortijo e Ismael Rivera sacaron a la plena de los salones de baile y la trajeron de regreso al barrio. Cortijo y Rivera adaptaron nuevamente sus plenas a la realidad proletaria y a la experiencia de vida de la clase pobre afropuertorriqueña de los *caseríos* o proyectos de vivienda construidos durante la gubernatura de Luis Muñoz Marín después de la conversión de la isla al estatus de Commonwealth en 1952. Así, Cortijo e Ismael Rivera recrearon en los cincuenta el sonido de la plena incorporando de nuevo el mulato o negro en el mapa nacional (Miller 45). Según Leymarie, la búsqueda por regresar a la música más auténtica coincidió con los movimientos de conciencia negra en los Estados Unidos (black consciousness movements).

Asimismo, Cortijo regresó la plena al conjunto, olvidándose del formato big band que poco tenía que ver con la plena proletaria. Además, introdujo a su conjunto los tambores típicos de la bomba y reintrodujo los panderos, instrumentos típicos de la plena (Leymarie). De igual manera, con el afán de regresar a las raíces de la plena, aunque renovándola al mismo tiempo, Cortijo y Rivera se rehusaron a ceder a las demandas de la industria que buscaban blanquearla y enfocarse únicamente en su valor de entretenimiento para producir plenas comerciales Cortijo y Rivera insistieron en la centralidad de la experiencia de la población negra en el desarrollo de la plena y su renovación (Miller 45). Así, Cortijo y su Combo proveyeron al sector negro y mulato de la isla participación y visibilidad dentro de la sociedad, la cual había sido opacada durante el gobierno de Muñoz Marín por enfocarse únicamente en las cuestiones de clase y desarrollo económico e industrialización del país (Rivas 129-130). Además, como la formación de su

conjunto coincidió con el crecimiento de la televisión, también representaron una importante presencia visual negra en el imaginario público en Puerto Rico, espacio previamente ocupado casi en su totalidad por blancos (Miller 45). Es así como Rafael Cortijo se apropió de las herramientas del amo (tecnología e industria) para reafirmar la presencia cultural y musical de los marginados (Aparicio 1998:34). Por todas estas razones, el sector marginal vio en Cortijo y su Combo, tanto en su figura como en su música, a un representante de su raza y experiencia, además de que les otorgó un sentido de identidad y orgullo, sirviendo de agente aglutinador dentro de la periferia racial (Rivas 88, 129). Asimismo, la música de Cortijo es significativa porque reflejó un complejo periodo de crisis cultural nacional y ajustes, ya que miles de puertorriqueños estaban dejando la isla para irse a Nueva York, New Jersey y otras ciudades en Estados Unidos, mientras que la vida urbana en Puerto Rico se industrializaba cada vez más.

Entonces la música de Cortijo y su Combo es importante porque su música inicia una nueva etapa de la plena puertorriqueña y viene a dar testimonio de la transformación social realizada por Muñoz en el Partido Popular (Rivas 30), pero sobre todo porque al regresar la plena a sus orígenes proletarios reincorporó la experiencia de la población afropuertorriqueña y la trajo de nuevo al mapa nacional, dejando claro con ello que la plena es una forma musical negra o neo-africana (Miller 52) y que Puerto Rico estaba todavía muy lejos de ser la gran familia puertorriqueña que la élite trataba de proyectar.

De acuerdo con Flores las innovaciones estilísticas de Cortijo lograron ser tan significativas para varias generaciones que llegaron a formar un puente entre éstas y entre regiones culturales. Al restablecer los orígenes musicales de la bomba y la plena Cortijo desafió nociones dominantes, elitistas y eurocéntricas, sobre la música negra puertorriqueña y afrontó el paternalismo con el cual estas expresiones “folk” eran tratadas. De esta manera su música impulsó las formas expresivas vernáculas de los negros pobres y las trajo al centro del escenario

de la cultura nacional; al hacerlo, Cortijo logró un consenso de apreciación artística nunca antes ni después experimentado en el país (Flores 2004:2). La música de la población afropuertorriqueña siempre ha sufrido de un gran estigma entre la clase dominante debido a sus orígenes de raza y clase, los cuales han sido el pretexto para nombrar a la plena y la bomba como folklore, mientras que la danza se eleva al plano de “nuestra música nacional” (Aparicio 1998:27).

La gran mayoría de la población afropuertorriqueña se reconoció en la música de Cortijo no solamente porque se identificaba con él por sus orígenes humildes, sino porque muchas de sus canciones tenían que ver directamente con la experiencia de la población afropuertorriqueña pobre de los barrios de Santurce. El desafío de Cortijo también se debió a su sola presencia en los medios masivos de comunicación, en la radio y la televisión y en el escenario cultural. Cortijo y su Combo, grupo formado solamente por negros, hacía frente muchos de los prejuicios añejos de la cultura nacional, por lo que Cortijo logró traer no sólo la música marginada al centro de la atención nacional (Flores 2004:5) sino también el discurso y materialidad de la población afropuertorriqueña negra. De hecho, fue el primer grupo cuyos integrantes eran todos negros en aparecer en la televisión puertorriqueña.¹⁰

La presencia de Rafael Cortijo en el centro del escenario cultural de Puerto Rico fue, antes y después de su muerte, causa de polémica entre los diferentes grupos que dicen ostentar la autoridad necesaria para decidir quién o qué representa la identidad cultural de Puerto Rico. En la introducción a la edición bilingüe, Flores (2004:7-8) cita una anécdota que ejemplifica lo arriba mencionado. Después de la muerte de Cortijo, en 1988 un candidato político anunció en sus campañas que de ser electo propondría nombrar el Centro de Bellas Artes de Puerto Rico en honor del gran Rafael Cortijo. Tal osadía causó gran controversia e indignación entre los

¹⁰ Asesoría personal con profesora Andrea Morris.

guardianes de las “bellas artes” ya que consideraban inconcebible que un músico negro de los barrios pobres de Puerto Rico, quien había tenido problemas de adicción fuera inmortalizado con un honor semejante. Es decir, se trataba de conflictos estéticos y morales. Finalmente el Centro de Bellas Artes fue nombrado Centro de Bellas Artes Luis A. Ferré, a quien Flores (2004) describe como “...Cortijo’s diametrical opposite on the social spectrum, the white, elite multimillionaire arts patron and first statehood governor of the Island” (7-8). Al respecto, Alleyne señala que aunque en Puerto Rico se niega que haya racismo existe una jerarquía social, estética, moral y económica que corresponde al color de la piel y otros rasgos fenotípicos; además afirma que los puertorriqueños han querido deshacer del estigma negro, por lo que lo han removido de sus símbolos nacionales (136 y 140).

La élite puertorriqueña siempre ha querido distanciarse de las expresiones musicales vinculadas con la población pobre y negra de Puerto Rico, más aún, siempre le han negado tener validez para representar culturalmente a Puerto Rico. Después de la invasión de Estados Unidos en 1898 la clase económica desplazada, es decir los hacendados, trataron de construir los símbolos nacionales basándose en una mirada nostálgica a su pasado Hispano, el cual por un largo período los mantuvo como la clase económica dominante. De esta manera, la burguesía adoptó la danza como símbolo nacional, incluso La Borinqueña, himno extra oficial de Puerto Rico, es una danza suave (Manuel 1995: 54). Así, si antes de 1898 la danza había sido celebrada por sus cualidades no-hispanas o españolas, a partir de esta fecha se realzaron sus elementos musicales europeos y se convirtió en un símbolo de la cultura Hispana refinada, en contradicción con la cultura comercial de Estados Unidos que ya estaba influenciando la isla (Manuel 1994:254). Según Glasser, la clase alta de Puerto Rico se vio amenazada por la creciente conciencia política y el activismo de la clase trabajadora, por lo que trataron de promover la unidad nacional bajo componentes culturales basados en una mirada nostálgica al pasado que los

ligaba a España (188). La música jíbara ha sido también adoptada como símbolo nacional, pero ha perdido vigencia porque el campesinado prácticamente desapareció después del período de fuerte industrialización que vivió Puerto Rico (Manuel 1995).

2.2.2. Los conflictos de raza y clase en la definición la cultura nacional en *El entierro de Cortijo*

Al igual que Cabrera Infante, Edgardo Rodríguez Juliá decide presentar como emblema de la identidad nacional a un músico representante de la población más marginada de su país, y presenta la música creada por Cortijo como un elemento unificador entre los puertorriqueños, o más bien de aquellos que comparten con él la experiencia geográfica, racial y de clase. Asimismo, Rodríguez Juliá presenta la música de Cortijo como el elemento unificador que mantiene viva la posibilidad de desafío ante los grupos dominantes en Rico.

En la crónica del entierro de Cortijo, Rodríguez Juliá se posiciona como un asistente o espectador más. Sin embargo, lo hace siempre siendo consciente de que su posición privilegiada lo mantiene siempre alejado de la población afropuertorriqueña de los barrios de donde proviene Cortijo. Sabe además, que a pesar de su simpatía por Cortijo y la población afropuertorriqueña, los prejuicios con los que ha crecido siempre formarán parte del lente a través del cual mire a la sociedad puertorriqueña. Por ejemplo, para realizar la crónica el narrador tiene que hacer acto de presencia en los barrios donde la violencia y la compra-venta de drogas es moneda corriente, o por lo menos es el estigma que tiene. El narrador lo sabe y por ello prefiere dejar su auto alejado del evento y tomar un taxi; y su acto casi inconsciente le hace darse cuenta de que ese miedo al otro, al negro puertorriqueño, causado en gran parte por desconocimiento, es muy difícil de superar. Aún el taxista que lo condujo manifestó sus prejuicios, comenta el narrador que éste se negó a entrar a los barrios y desde donde lo dejó le dijo como llegar al centro comunal donde estaría el cuerpo de Cortijo. Según Rodríguez Juliá el taxista estaba “un poco sorprendido de que

un espejuelado *inteligente* descendiera al averno de Lloréns para tocar el cadáver del conguero-timbalero mayor, el gran Cortijo, hijo predilecto de la *grey cangrejera*. *Hay un tapón tremendo, mejor lo dejo aquí y camina, queda cerquita...*” (15).

Otro ejemplo de los prejuicios cargados por todos lo que no pertenecen a la población de los barrios Santurce la podemos ver en el siguiente ejemplo: “Pero bajándome del taxi simplemente me encontré de frente, con una temible extensión mítica: *La luz de la Providencia, ‘chacho, ahí no me paro yo ni pa’ los guardias*. Los cuentos son terribles: la Providencia de Llorens es ámbito de eso que los marxistas clasifican bajo el signo de *lumpen*; mi madre pequeño-burguesa hablaría de *títeres*; no es lo mismo, pero, para todos los efectos del miedo al otro, saben igual. El prejuicio de clases reduce hasta el límite paranoico: Por algo vine en taxi; ¿dónde demonios dejo el carro ahí en Llorens?” (12). En todo momento el narrador sabe que la sociedad puertorriqueña está fuertemente dividida por los prejuicios de clase y de raza, y que él forma parte del sector pequeño-burgués de la sociedad y que a través de este filtro se acerca al otro lado de Puerto Rico. Al reflexionar sobre el ejercicio de escribir crónicas menciona: “El filtro del cronista es la memoria, la personal y la colectiva, también los prejuicios, ¿por qué no? Sálvese lo que pueda salvarse entre el momento vivido y la crónica escrita” (17).

A lo largo de la crónica Rodríguez Juliá pone de manifiesto las diferencias que existen entre él, blanco pequeño burgués, y los *cangrejeros*, es decir, la población de clase trabajadora y negra de los barrios de Santurce. Por ejemplo, al observar lo que sucede menciona: “...hay algo definitivamente antiguo, casi atávico, en esos *títeres* recogidos de los cuatro confines de Villa Palmeras y Barrio Obrero, espectadores que han convertido los aleros, azoteas y pretilos de los edificios contiguos al cementerio en gradas multitudinarias, en *bleachers* que evocan la negrada santurcina que asistía al Sixto Escobar cuando Rubén el *divino loco* Gómez *pichaba* contra San Juan, que en la historicidad de mis genes mallorquines ciertamente no está presente el D.N.A.

que permite tanta acrobacia de arrabal, tanta soberanía sobre el cuerpo, herencia del litoral obrero o la infancia callejera” (89). Al tratar de hacer explícitos los prejuicios raciales existentes en Puerto Rico y burlarse de ellos, Rodríguez Juliá reproduce el lenguaje ofensivo y degradante que el resto de la población utiliza para referirse a la población afropuertorriqueña. Por un lado, el autor trata de poner de manifiesto que en la isla existen prejuicios raciales, aunque se insista en negarlo, pero por el otro, parece que él mismo utiliza ese lenguaje para referirse a ellos. Es decir, la diferencia y la distancia entre blancos y la población afropuertorriqueña es tal que ni aún siendo consciente de ella Rodríguez Juliá logra deshacerse de sus prejuicios ni dejar de mirar al otro a través de ellos ya que al asociar el comportamiento de unos y otros a cuestiones biológicas marca un determinismo en su propio pensamiento.

La sociedad civil, vista a través de un entierro, es, según Irizarry descrita como una sociedad polarizada, por líneas raciales y de clase, a las cuales se le adscriben valores morales. De acuerdo con Irizarry, Rodríguez Juliá no logra problematizar la cultura puertorriqueña, sino que su crónica sólo petrifica los prejuicios dominantes en la isla. Según este crítico, la distancia entre Rodríguez Juliá y la gente de los barrios de Santurce es insalvable por lo que su presencia en el entierro de Cortijo se volvió un obligado contacto incómodo. Según Irizarry lo que resalta de la crónica son los prejuicios raciales, por ejemplo, señala Irizarry, el narrador nunca interactuó con la gente y siempre fue visto como un desconocedor de los hábitos de la gente que nunca llegó a perder el miedo ante el otro (186).

La crónica de Rodríguez Juliá sin duda hace evidentes los prejuicios raciales y de clase que existen en Puerto Rico y que en gran medida regulan la dinámica social de la isla. Sin embargo, considero que lejos de querer petrificarlos, como señala Irizarry, el narrador quiere hacerlos evidentes. Lo que Rodríguez Juliá pretende es no sólo presentar a una sociedad drásticamente polarizada sino también mostrar que estos prejuicios que dividen a la sociedad

puertorriqueña han sido creados por la burguesía, por los grupos en el poder, al cual él pertenece. Rodríguez Juliá expone una sociedad casi irreconciliablemente polarizada pero hace el ejercicio de racionalizar y exteriorizar de manera consciente esos prejuicios que lo han mantenido alejado del sector afropuertorriqueño. Pienso que Rodríguez Juliá no intenta petrificar los prejuicios sociales, al contrario, desea exteriorizarlos, visualizarlos, asirlos para poder llegar a ponerlos de lado y acercar los dos polos de la sociedad puertorriqueña. Como bien indica Flores aunque los críticos literarios pertenecientes a lo que él llama la izquierda posmoderna han visto *El entierro de Cortijo* y en general el trabajo de Rodríguez Juliá como una mirada distante y arrogante desde arriba, como un trabajo que no ha logrado romper con las tradiciones patriarcales y elitistas, lo que Rodríguez Juliá muestra es fundamentalmente el problema del “otro”. Rodríguez Juliá pone en evidencia las divisiones de clase y de raza que destruyen la supuesta cohesión de la cultura nacional al nivel de la cultura popular y estilos de vida (9-12).

Como señala Flores (2004), Rodríguez Juliá anuncia desde el inicio de su crónica al decir en la segunda página que “ya se perfila que esta crónica será el encuentro de muchos cruces históricos”, que el entierro de Cortijo será el encuentro de experiencias sociales diferenciadas por la raza, la clase y los códigos lingüísticos desarrollados en diferentes contextos sociales, incluyendo las del propio autor; y como menciona Fuentes, el autor está plenamente consciente de las asimetrías de poder y prestigio que implican todas esas intersecciones (9-12). Considero que el que Rodríguez Juliá se sitúe a sí mismo como un extraño en el mundo social y cultural de Cortijo, como un extranjero que no entiende los códigos culturales de este sector es en gran medida un esfuerzo por exponer que la cohesión nacional no existe, que la separación es abismal y que en lugar de negar que tales prejuicios son los que establecen los términos de la dinámica social hay que indagar las condiciones sociales, económicas, políticas y culturales que perpetúan la división de la sociedad puertorriqueña en términos de raza y clase principalmente.

También es importante subrayar que Rodríguez Juliá expone la dinámica racial y de clase como una situación compleja, en donde aunque los prejuicios de los burgueses han logrado mantenerlos en el poder, también la población afropuertorriqueña de los barrios de Santurce observan a los ‘otros’ y les adjudican valores específicos. Rodríguez Juliá se siente y sabe que es observado en todo momento. En un momento de la crónica al estar reflexionando sobre los prejuicios que carga sobre sí y lo que estos significan: “!Así también es el prejuicio!, aterrador en su concreción (mira aquél por donde va con la peineta espetada en el afro...) y a la vez difuso (apresuro el paso, se trata de llegar vivo al velorio de Cortijo)” (13), se da cuenta que a él mismo le han adjudicado ciertos valores y características, leamos: “Pero no crean, también yo seré sometido a la mismísima reducción: Un blanquito de cara mofletuda, bigotes de punta al ojo y espejuelos es una presencia perturbadora en Lloréns; también *ellos* son capaces de leerme, ya me tienen *leído*: *ese tiene cara de mamao... Mera, dame diez chavos...* Puse voz de negrero mallorquín y le grité, entre dientes... *No tengo...*” (13). Después se da cuenta de que solamente se estaban burlando de él, que estaban jugando con el miedo que *ellos* sabían que él traía a cuestras, y le dijeron “*Vaya inteligente, tá bien*, cuando repetí *No tengo* patricio. ¿Por qué no lo podía creer?; lo de *inteligente* era por lo de los espejuelos y los bigotes de punta al ojo, y nadie se llame a engaño: para este *galán*, *intelectual* es sinónimo de pendejo” (14-5).

La reflexión sobre el *nosotros* y el *ellos* es constante. En todo momento sabe que en el entierro de Cortijo estos dos mundos se encuentran con recelo gracias a la imagen del otro creada a través de los prejuicios, pero también debido a la concreción de ciertas prácticas culturales como el lenguaje. El lenguaje propio de los caseríos es a veces ininteligible para el autor y se convierte en una barrera que Rodríguez Juliá no puede atravesar porque por más que quiera no forma parte de la cotidianeidad donde el lenguaje de ellos ha sido construido. Al respecto el autor señala: “*Mi pana*, ese lenguaje es como la cifra de una distancia insalvable entre mi

condición y la de *ellos*” (12). El gusto por la música de Cortijo es entonces lo único que *él* y *ellos* tienen en común, es el terreno popular donde ambos pueden encontrarse, porque aunque Cortijo utilizaba en sus canciones el lenguaje y el contexto de los *caseríos*, como los nombra el autor, la música puede ser un punto de encuentro para el entendimiento mutuo.

Y en medio de este país de muchas tribus, como las llama Rodríguez Juliá (90), surge la música de Cortijo, desafiando con su presencia la estética musical establecida. La música de Cortijo sacó a la música de la población negra de la marginalización y la trajo a la televisión y la radio, lo cual significó, cita a Maelo, el compañero musical de Cortijo, la revolución de los negros en Puerto Rico (Flores 2004:5). Rodríguez Juliá describe la música de Cortijo como una revolución musical que en gran medida fue posible gracias a la difusión de la música de Cortijo en la televisión. Veamos: “La orquesta de Pepito Torres parecía formada por negros almidonados e ingenieros *full time* que practicaban sus instrumentos mientras la doña guisaba las habichuelas. Entonces llega Cortijo con una nueva presencia social, la del mulataje inquieto que la movilidad traída por el desarrollismo muñocista posibilitó. La plena proletaria de Canario, la del barrio y el arrabal, se convierte en música de caserío. Para esa nueva música surge un nuevo medio: la televisión se convierte en el foco de luz que destaca no sólo una nueva fisonomía musical, sino también una amenazante presencia social. El blanquitismo de los grandes clubes sociales y los salones de baile tiene que haber temblado ante esta nueva agrupación formada casi exclusivamente por negros. Y además, la combinación de música y baile ¡qué cafrería! Y lo peor, no usan papeles para tocar, no se ajustan a la formalidad musical de la orquesta de salón. ¡Qué horror! Y para colmo ese carisma del baile y el *showmanship* es justamente lo que la televisión necesita” (31-32). La formación del grupo coincidió con el crecimiento de la televisión, que hasta el momento había sido ocupada sólo por blancos (Miller 45). Una vez más los comentarios agudos y altamente sarcásticos de Rodríguez Juliá revelan que a través del humor, el sarcasmo y

la ironía se burla del racismo y el clasismo, los cuales no existen porque de acuerdo con la burguesía Puerto Rico es una gran familia por lo que las diferencias raciales no existen y las diferencias de clase no son más fuertes que los lazos que sí unen a los puertorriqueños.

Rodríguez Juliá entonces ve la música popular de Cortijo como un arma discursiva y material capaz de traspasar las fronteras establecidas por la burguesía, desafiar los límites y poner de manifiesto el conflicto racial y de clase en Puerto Rico. Porque aunque la música de Cortijo fue aclamada no sólo en la isla, nunca dejó de ser vista por los burgueses como música de negros proletarios. Cortijo siempre mantuvo las raíces populares de su música, lo cual el mismo Rodríguez Juliá puntualiza y celebra, porque de acuerdo con el autor nunca perdió su autenticidad ni claudicó ante los gustos y valores burgueses, al contrario que el jazz. Según Rodríguez Juliá este género musical se convirtió en música formal, de poca espontaneidad y sentido popular que lo caracterizara en sus inicios. Veamos en palabras de Rodríguez Juliá: “Allá por el 1954, exactamente tenía yo ocho *añitos*, surgió aquel grupo de negros que causó una revolución en la música popular boricua implantando la agilidad del combo. También por esos años el jazz liquidó la instrumentación del Big Band. Pero mientras el jazz perdía el baile que lo caracterizó en la época *swing*, Cortijo retuvo a los bailadores, esos interpretes gestuales del sabrosón tumbao plenero. De este modo la plena de Cortijo conservaba su profundo arraigo popular; evitó convertirse, como le ocurrió al jazz, en música formal, más hecha para profesores de filosofía que asisten a conciertos que para bailadores de cabetes inquietos. Algo nos debe decir esto sobre el profundo sentido comunitario que la música popular aún conserva entre nosotros” (31).

En cambio Cortijo siempre mantuvo la espontaneidad de su música y la conexión directa con el público. Por ejemplo, Figueroa menciona que Cortijo siempre quiso que la música de su combo fuera libre y espontánea, él quería romper con las rutinas inflexibles de las “big bands”

que mantenían a los músicos atados a las sillas y a los arreglos musicales escritos. El grupo musical de Cortijo tocaba parado, bailaban en el escenario y hasta se unían al baile entre los asistentes. Su música no estaba predeterminada y los arreglos musicales eran bosquejos sólo para mantener un cierto orden entre las improvisaciones de los músicos (2).

De esta forma, para Rodríguez Juliá el legado más importante de la música popular de Cortijo es que fue capaz de servir como elemento unificador, ya que no se trataba de música donde los espectadores recibieran la música de forma pasiva sentados y tomando una copa de vino, sino de trataba de un público dinámico, vivaz, que compartía, transmitía y creaba energía en la experiencia musical común, en la expresión corporal colectiva de la música y el baile. De este modo, la música de Cortijo no se convirtió en música de museo, estática, sino que para Rodríguez Juliá tiene el potencial de crear un sentimiento comunitario.

Sin embargo, este sentimiento comunitario, del que habla Rodríguez Juliá, si se ha creado ha sido únicamente entre la población afropuertorriqueña. En esta búsqueda por la identidad puertorriqueña el autor mismo reconoce que la unidad de Puerto Rico es un mito y se pregunta a sí mismo “¿Familia puertorriqueña o país de muchas tribus?... La mitología a que nos obliga la muchedumbre se desmorona; esa cursilona ideología, que casi nos convence del ilusorio valor de creernos familia, aquí se derrumba a pesar de no tener Elías su trompeta” (90). Sin embargo, aunque reconoce que la unidad puertorriqueña es un mito, expone que la población puertorriqueña es la esencia del “pueblo pueblo” que entonces sería lo que en realidad constituye la identidad cultural de Puerto Rico. Al igual que Cabrera Infante, ambos descubridores de la cultura negra de sus países, Rodríguez Juliá expone como lo auténticamente puertorriqueño son las producciones culturales de la población pobre y negra. Hasta cierto punto, creo que al tratar de exaltar y valorar el lugar de la población afropuertorriqueña en gran medida homogeniza la

población afropuertorriqueña exponiendo a la sociedad puertorriqueña como formada por dos grandes bloques sociales.

En esta sociedad polarizada, según Irizarry en *El entierro de Cortijo* se ve un intento por significar a la masa como índices del desorden, de la falta de modales propios, del fracaso moral y se hace recalando la crisis de esta comunidad narrando a sus individuos y juzgándolos a partir de prejuicios (185). Al respecto, creo que Irizarry pasó por alto el tono irónico con el que está escrita la crónica del entierro de Cortijo. Rodríguez Juliá no intenta juzgar ni petrificar prejuicios raciales y de clase, sino intenta burlarse de ellos, intenta mofarse de la reproducción automática de éstos por parte de toda la población puertorriqueña, ya sea negra, blanca, pobre o rica. En lugar de tratar de fosilizar los prejuicios lo que hace es precisamente lo contrario, se burla de la cristalización de los prejuicios que en gran medida perpetúan el orden social existente.

Al igual que Cabrera Infante, Rodríguez Juliá intenta integrar la experiencia de la población negra y la dinámica social y de raza al discurso de la identidad nacional. Según Flores (12-13) *El entierro de Cortijo* es parte integral de un proyecto intelectual mayor, el cual Rodríguez Juliá comparte con su propia generación de 1970. Dicho proyecto ha implicado una revisión de la historia de Puerto Rico, poniendo especial atención a las relaciones de clase y a la dinámica racial en la formación de la nación en el contexto caribeño y latinoamericano. Es decir, el asunto que les atañe es la modificación del protagonismo de la élite criolla para traer a la discusión la resistencia de la población esclavizada y forjar la nacionalidad con base en las raíces culturales africanas. Se trata entonces de una búsqueda de la identidad puertorriqueña que de nuevo, como al igual que Cabrera Infante, sostiene que se encuentra en la población y la cultura afropuertorriqueña.

En una entrevista realizada a Rodríguez Juliá por Julio Ortega (Irizarry 177), el autor señala que la búsqueda o el rescate de la identidad es un tema obsesivo ente los escritores

puertorriqueños, porque ellos son el ser raro o especial del hecho latinoamericano. Señala que hoy por hoy son todavía una colonia y que toda la literatura puertorriqueña trata de explicar por qué Puerto Rico es todavía una colonia, por qué el país nunca ha sido libre, por qué nunca ha tenido un movimiento independentista significativo.

A pesar de tratar de complejizar la sociedad puertorriqueña cuando Rodríguez Juliá la describe como una sociedad de muchas tribus, tal parece que en realidad únicamente habla de dos, la de los caseríos o barrios pobres negros, y la población que vive fuera de los caseríos. El contraste entre los dos sectores de la sociedad se acentúa para dejar claro que la distancia es, desde la perspectiva del momento, casi insalvable. Según Irizarry la problematización de la cultura de Rodríguez Juliá ocupa los lindes entre lo popular y lo elitista, por lo que la memoria social que él intenta concretar toma en cuenta sectores sociales enteros porque en ellos se puede estudiar la subjetividad nacional puertorriqueña. Lo que pretende es, según Irizarry entender el presente de la nación y el fracaso de la emancipación de Puerto Rico (178).

La preocupación por la identidad nacional y por las bases que la fundamenten es uno de los temas centrales de *El entierro de Cortijo*, y por lo tanto también es la búsqueda de héroes o figuras heroicas que sirvan de elemento que unifique o identifique a toda una población entre sí. Considero que Rodríguez Juliá encuentra en Rafael Cortijo al héroe con quien una gran mayoría de la población puertorriqueña puede identificarse. O por lo menos, encuentra en Rafael Cortijo el modelo ideal de lo que debería ser un héroe, es decir, un personaje creado en la cotidianidad que ayude a construir lazos de solidaridad en la cotidianidad.

La deconstrucción del discurso hegemónico de la identidad nacional implica la producción de nuevos héroes nacionales que encarnen los nuevos valores nacionales. Según Perivolaris en Puerto Rico la construcción de un nacionalismo patriótico nunca ha sido posible, el cual ha emergido en otros países latinoamericanos después de los procesos de independencia o

posteriores revoluciones. En este contexto Perivolaris se pregunta cuál es el papel del heroísmo en el Puerto Rico de hoy en día. Según este autor, lo que Rodríguez Juliá ha hecho en su trabajo es construir la identidad puertorriqueña en las pequeñas historias a nivel cotidiano. Las crónicas de Rodríguez Juliá tratan la sobrevivencia cotidiana de la mayoría de los puertorriqueños, en lugar de centrarse en los héroes donde se enaltecía el auto sacrificio por la patria. Rodríguez Juliá presenta protagonistas que son sobrevivientes en lugar de mártires de la patria. En el trabajo de Rodríguez Juliá el heroísmo toma lugar sin sofisticación en la vida cotidiana, en el día a día, no en un lugar oficial. Con ello logra, según Perivolaris, presentar un panorama más complejo de la afiliación de los puertorriqueños a su país, desafiando las representaciones del nacionalismo dogmático. (Perivolaris 1999:691-698). Es decir, observa a la sociedad puertorriqueña no como una esencia que deba defenderse, sino como una dinámica compleja de relaciones sociales.

Ni Flores, ni Irizarry, ni Perivolaris otorgan especial interés al papel de la música en la crónica del entierro de Cortijo, pero creo que Rodríguez Juliá presenta la música popular que conserva su tono democrático, es decir, no elitista, como un vehículo para superar el miedo al otro a través de la experiencia colectiva de la música. Aunque la música no puede ser la panacea ni la solución a los problemas sociales si facilita el contacto humano y la identificación con el otro a través de la música como experiencia colectiva. Recordemos que lo que más resalta Rodríguez Juliá de la música de Cortijo es que nunca se convirtió en música elitista, sino que mantuvo el baile y el contacto con el público en todo momento. En cuanto a la importancia del contacto humano veamos lo que Rodríguez Juliá comenta al verse rodeado y hasta tocado por la gente que asistía al entierro de Cortijo: “Y yo estaba trepado sobre el angosto muro de una tumba cuando sentí un halón en el brazo. Era el madamo con sombrero de gallero y toallita que tanto me había llamado la atención allá en el centro comunal. Quería treparse al lado mío y me usaba como asidero; aquella confianza me produjo un consuelo íntimo, inefable, casi imposible de

articular... quizás yo no soy tan distinto a él, quizás toda toda congregación es simplemente una utopía que ensaya su espacio futuro” y continúa reflexionando sobre ese alivio indescriptible que le produjo el contacto físico, el contacto humano con un ser que suponía diametralmente distinto a él: “Y el consuelo se volvía tan precario que la mano negra puesta sobre mi persona sólo basaba como gesto de solidaridad casi carnal... *¡Qué negro confianzú! ¡Qué atrevimiento!*, hubiese dicho uno de mis antepasados mallorquines ante esa mano que instintivamente buscaba asidero para treparse al madero de la muerte. Pero justamente ahí el gesto exclusivamente carnal perdía su ahistoricidad: Recuerda que ese gesto habría sido imposible en el 1910. Un negro madamo de aquel entonces simplemente no agarraba por la manga a un señorito con bigote de punta al ojo y que jamás aprendió a pitar como un títere” (94). Así, el acercamiento de dos mundos opuestos, logrado por la simpatía de ambos a Cortijo y su música, propició el contacto físico entre ambos y el reconocimiento en el otro a alguien parecido a sí mismo, no tan distinto.

La música popular, como un espacio colectivo, como una arena donde es posible el acercamiento con el otro es entonces el elemento que favorece la unidad nacional. Aunque muy probablemente el hombre que tocó a Rodríguez Juliá no lo hizo como un acto consciente de protesta ante las jerarquías de raza y clase, el hecho de que en el entierro de Cortijo se despreocupara y no estuviera atento a mantener la “debida” distancia física ante el otro, el blanco, habla de la disolución de las jerarquías creadas en el espacio musical de Cortijo. Por supuesto que entre la confusión y el tumulto del entierro de Cortijo, el hombre pudo haber estado tan distraído que ni siquiera se dio cuenta de que se recargó en un *blanquito*; pero creo que si la música de Cortijo no hubiera creado el espacio público de encuentro frente al otro que logró construir, el hombre hubiera puesto mucho más cuidado de no encontrarse ni tocar a ninguno de los *blanquitos* presentes; es decir, es un espacio en el que se siente cómodo. Rafael Cortijo, como

parte o representante de este movimiento revolucionario musical es entonces el héroe perfecto, porque construye en la cotidianeidad elementos de identificación del uno con el otro.

La música popular crea lazos de solidaridad y puede ser un arma de resistencia mucho más eficaz que aún los discursos de izquierda que de manera abierta llaman a la revolución de los grupos subordinados. Por ejemplo, Rodríguez Juliá critica a dos muchachas universitarias porque se imagina que las canas de Maelo (compañero musical de Cortijo) que ahora lo hacen lucir como un sociólogo de literatura (39), seguramente ha de ser suficiente para convencer a estas dos muchachas de la importancia y sobre todo los alcances sociales de la música de Cortijo y de las vicisitudes de la salsa a estas muchachas “cuyos límites musicales son Daniel Viglietti y Atahualpa Yupanqui” (38), guitarristas cuya música lenta expone de manera abierta los problemas sociales, al contrario de la música de Cortijo, mucho más alegre, rápida y como lo dice Rodríguez Juliá mucho más justa que justiciera. Así, esa distancia insalvable entre *ellos* y *nosotros* encuentra un punto potencialmente común en la música de Cortijo.

Considero que lo que Rodríguez Juliá expresa en *El entierro de Cortijo* es que por un lado la música de Cortijo trajo a la luz a la población negra y que por otro lado la música popular puede servir como un espacio de reconocimiento mutuo, aunque claro, el camino no es sencillo ni el derrumbe de los prejuicios y de las condiciones materiales que los sustentan se vislumbra en un futuro cercano en la crónica del entierro de Cortijo. Es claro que algunos sectores de la sociedad puertorriqueña se aferran al orden social que los mantiene en posiciones privilegiadas. Por ejemplo, Rodríguez Juliá trae a colación el comentario de veterano que observaba desde su balcón, el cual dice: “*Mire y que tirarse a la calle por el Cortijo eshe, chorro’e lambeojos, e que este país eshtá del carajo, mire, y que celebrarle el entierro como si fuera un hombre ilustre a un negro tecato, que esho era, un jodío negro tecato, ni que fuera Martínez Nadal o Garcías*

Méndez, o Albishus Campos, que lo cogieron con el otro, con el otro, como se llama, el Ishmael Rivera ese, otro tecato degenrao, eshte país se jodió... hace rato...” (70).

La figura de Cortijo siempre fue un referente de identificación para la población pobre de Puerto Rico, en ese sentido, fomentaba la unión sólo entre su público, el público de los caseríos, la audiencia arrabal. Tal vez por ello diferentes actores sociales tratan de acercarse a la imagen de Cortijo para ser identificados con este personaje de la historia puertorriqueña, muy probablemente para cambiar el sentido y la fuerza de la imagen y la música de Cortijo entre la población subalterna. Por ejemplo, en el entierro de Cortijo tanto la iglesia católica como representantes políticos de derecha e izquierda, estadistas e independentistas, hacen acto de presencia para ser identificados con el “pueblo”, que en la crónica para Rodríguez Juliá es sinónimo de la población negra y pobre que vive en los caseríos, y utilizar la imagen de Cortijo en su beneficio. El cardenal, por ejemplo, se presenta al velorio con una actitud paternalista, se dirige a los presentes y habla de orgullo que siente al ser compatriota de Cortijo. Narra Rodríguez Juliá: “...el Cardenal reafirma su vocación puertorriqueña: Reconoce el orgullo de ser puertorriqueño cuando se trata de compartir la nacionalidad con hombres *de la talla* de Cortijo. Relata el orgullo que sintió cuando al presentarse en Pittsburgh como obispo puertorriqueño la gente lo estimó más como compatriota del gran Roberto Clemente” (46).

Igualmente se presentó Luis Ambrosio de Jesús, representante del P.N.P. (Partido Nuevo Progresista), partido que aboga por la anexión de Puerto Rico a los Estados Unidos. Luis Ambrosio, tal vez por compartir el mismo color de piel con Cortijo, se identificó con la gente de Cortijo como *los míos*, a pesar de que Cortijo era independentista (91). Al hacer uso de la palabra esto es lo que dice Luis Ambrosio que Cortijo: “*pertenece a los míos, a la familia, a mi gente, la gente de los caseríos*. Este entierro nos pertenece dice Ambrosio; Cortijo no ha muerto en vano si se trata de mantener a Rafael Hernández Colón fuera de un baile que no le pertenece” (90).

Rafael Hernández Colón, ex gobernador de Puerto Rico, político blanco educado en Estados Unidos representante del Partido Popular Democrático. Rafael Hernández también hizo acto de presencia en el entierro de Cortijo, aunque a él no se le permitió que tomara la palabra. El entierro de Cortijo, que para sus seguidores y más íntimos amigos era un suceso de dolor comunitario, para los políticos se convirtió en un evento de “ventajería partidista” (92).

Así, varios son los sectores que tratan de apropiarse de la imagen de Cortijo, todos quieren que Cortijo sea de los de *ellos*, porque qué mejor que tener a un héroe de la gran mayoría formando parte de su gabinete. Sin embargo, Cortijo logró que su música no se convirtiera en música de mera exhibición. Como lo señala Rodríguez Juliá: “Pero a Cortijo también le pasó lo mismo (al igual que Rafael Hernández Colón, gobernador más joven de Puerto Rico, Cortijo tuvo éxito a muy temprana edad): un arresto en el año 1962 de pronto lo convirtió en leyenda; aunque nunca sucumbió a la tentación de convertirse en músico de museo, en conguero residente del Instituto de Cultura, Cortijo tuvo que arrastrar el terrible peso de las glorias prematuras” (81).

Incluso tuvo que arrastrar con el gran peso de convertirse en una figura televisiva de gran éxito, ya que tampoco sucumbió a la tentación de convertirse en una gran figura de mercado, en una mercancía al servicio del poder dominante. Como menciona Rodríguez Juliá, la fama y difusión de Cortijo en gran medida fue posible gracias a la televisión (32) y la gran producción discográfica (34). La música de Cortijo era “Calidad y cantidad, comunidad sonora e individualidad carismática” (34). En el caso de Cortijo, al contrario del caso de la Estrella en *Ella cantaba boleros*, los medios de comunicación masiva y la industria discográfica le permitieron ampliar su alcance musical sin convertir su música en una expresión musical vacía que dejara de despertar emociones en su audiencia. Como menciona Ho, la industria musical no siempre logra convertir expresiones musicales populares en simples productos de mercado, sino que puede servir a los intereses de los cantantes y músicos con expresiones musicales genuinas. Por

ejemplo, en el caso del calypso en Trinidad, éste comenzó a comercializarse y descontextualizarse justo cuando el carnaval empezó a ser apropiado por la clase media y convertido en un evento que ya poco tenía que ver con sus orígenes de fiesta y sátira entre los esclavos liberados. Asimismo, el calypso fue *sacado* de su contexto comunitario e incluido en el carnaval de la clase media como un concurso más, como si fuera un concurso de belleza. Así, una expresión musical informal y de carácter espontáneo se convirtió en un espectáculo programado donde los vínculos entre la comunidad, el cantante y la banda fueron afectados. Sin embargo, menciona Ho (10) la paradoja del calypso es que al mismo tiempo de estar siendo mercantilizada, era también, indiscutiblemente, a *vox populi*, expresando los problemas del hombre común. Sin lugar a dudas, el calypso nunca dejó de ser un instrumento poderoso de protesta y crítica social usando el ingenio y el humor para articular los dilemas y descontentos de los pobres (Hill 1972:58; Rohlehr 1990:186-194; Warner 1982:59-89 en Ho)

De igual forma, la música de Cortijo y la presencia misma de su combo nunca dejó de ser un desafío a la estética dominante, a las formas culturales establecidas y nunca dejó de ser un elemento de identificación entre la población negra y más pobre. Así, la figura de Cortijo se vuelve inmortal desde el punto de vista de Rodríguez Juliá, sin embargo, a pesar de que el autor resalta la gran importancia de Cortijo en Puerto Rico, él mismo cuestiona la supuesta inmortalidad del cantante y músico. Después de mencionar que Cortijo es inmortal se pregunta qué pasará con esos niños que quizás jamás escuchen al gran Cortijo, y se pregunta a sí mismo: “¿No has dicho que Cortijo es inmortal?” (37), a lo que se responde: “Pero ocurre que este país también echó su memoria en el zafacón de las virtudes que nunca tuvo (...) Pero tu vivirás Cortijo; aunque ya nadie te escuche ahí estará tu obra monumental, paciente aunque silenciosa, siempre dispuesta a resucitar. Ser inmortal no es continuar viviendo, sino, más bien, tener la certeza de la resurrección” (37).

Por un lado, Rodríguez Juliá destaca que la memoria colectiva e identidad nacional y los héroes se construyen en la cotidianidad. Cortijo hasta antes de su muerte fue un importante símbolo de identidad de una gran mayoría, sin embargo, dejará de serlo para las nuevas generaciones porque ya no formará parte del día a día y poco a poco perderá vigencia. Aunque por otro lado, los lazos de solidaridad que creó entre la población subalterna habrán permanecido y el camino que abrió para la participación y presencia activa de la población negra de Puerto Rico en la sociedad puertorriqueña será retomado por otros.

Así, en la constante búsqueda de identidad de los puertorriqueños, Rodríguez Juliá presenta a Cortijo como un elemento verdadero, un símbolo tangible de identidad colectiva, no como el himno nacional, por ejemplo, que crea la ilusión de ser parte de un mismo grupo. Al respecto Rodríguez Juliá menciona: “El himno nacional quizás sea la utopía imprescindible que nos convence, cada vez menos, que *la gran familia que somos los puertorriqueños* prevalecerá sobre las tribus.” (93). En cambio concede a la música popular la capacidad de convertirse en un símbolo de la nación. Por ejemplo menciona que el discurso del Cardenal, donde se auto identificaba y enorgullecía de ser compatriota del gran Cortijo, era en gran medida un intento por rehacer su imagen ante quienes lo criticaron por prohibir que enterraran a Muñoz Marín con el Lamento Borincano, canción de Rafael Hernández Marín que se popularizó en la primera mitad del siglo XX. “Aquel *lamentable incidente* lo persigue” (46) nos comenta, y continúa: “... (es) un lamento que nos identifica como pueblo. Pero todos somos redimibles, es verdad, Su Excelencia; siempre estamos a tiempo para restaurarle al pueblo la justicia de sus símbolos” (46).

Así, Rodríguez Juliá reconoce que es únicamente en la cotidianidad, en donde la música popular habita, donde por un lado se pueden construir los símbolos nacionales y los lazos de solidaridad, en donde es posible perder el miedo al otro en una sociedad polarizada como la de Puerto Rico. En la crónica de un evento colectivo como el entierro de Cortijo, Rodríguez Juliá

presenta una sociedad dividida en donde los prejuicios y el desconocimiento del otro son moneda corriente. Y por otro, que es únicamente con las herramientas que funcionan en la cotidianidad donde se puede resistir a los discursos hegemónicos. En ese sentido, Rodríguez Juliá concuerda con la noción de cultura popular utilizada en este trabajo, ya que se puede vislumbrar que la concibe como una arena de contienda que permite observar las luchas de poder y los conflictos de raza y clase presentes en la sociedad puertorriqueña, y por otro la concibe como un campo de batalla que diversos grupos se quieren apropiarse para perpetuar su hegemonía, por ejemplo, la negativa del grupo blanco de clase media a nombrar el Centro Cultural de Puerto Rico en honor a Rafael Cortijo, nos habla de la lucha entre diversos grupos por imponer quién debe representar “la cultura” y cuáles son los estándares de la música digna de representar a Puerto Rico. En este mismo sentido, concuerdo con Rivas cuando afirma que la formación de la nación se materializa en las masas y no obedece a una invención totalmente elitista y es por ello que Rodríguez Juliá propone al reformador de la bomba y la plena como una figura indispensable en la formación de la identidad nacional puertorriqueña debido a la importancia y repercusión que tuvo en la historia popular del país (29, 31).

Asimismo, Rodríguez Juliá otorga gran importancia a los procesos cotidianos como la arena privilegiada para resistir y debatir los discursos hegemónicos. La presencia de Cortijo fue ante todo una presencia diaria que en el día a día desafió el orden social establecido (Comaroff y Comaroff, 1991). Es decir, si un orden social se establece como “obvio” en la vida diaria, es precisamente en las prácticas cotidianas en donde es posible criticar y modificar el orden social, y eso fue precisamente lo que Cortijo aportó, a través de su música logró traer al centro del escenario nacional la presencia de la población afropuertorriqueña y poner de manifiesto que la supuesta unidad nacional no era más que una falacia.

CAPÍTULO 3

LA MÚSICA POPULAR EN LA LITERATURA PUERTORRIQUEÑA: LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO Y LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE DANIEL SANTOS

En el presente capítulo analizaré dos textos de Luis Rafael Sánchez, *La guaracha del macho Camacho*, publicada por primera vez en 1976, y *La importancia de llamarse Daniel Santos*, fabulación que vio la luz en 1988. El trabajo de Luis Sánchez es pionero en Puerto Rico en la inclusión y problematización de la música popular en la literatura puertorriqueña. Con la publicación de *La guaracha del macho Camacho*, Sánchez “postuló una revolución estilística basada en la poética de lo soez y en la presencia subversiva de los ritmos populares caribeños” (Aparicio 1993:73). De acuerdo con Plata Ramírez (2005) la tendencia en el Caribe de articular la literatura y la música popular por un lado sacraliza y desacraliza tanto la música como la literatura; y por otro, en este nuevo discurso que se apropia de lo musical-popular, también se desacraliza lo mágico-maravilloso del discurso del *boom*, estableciendo en cambio un diálogo con lo cotidiano (53-54).

A partir de Rafael Sánchez, otros escritores, pertenecientes a la generación del 70, también han incorporado en sus trabajos la música popular. Entre ellos destacan Luis Rafael Sánchez, Rosario Ferré, Ana Lydia Vega, Carmen Lugo Filippi, Magali García Ramis, Edgardo Rodríguez Juliá y Manuel Ramos Otero, quienes se caracterizan porque en sus textos rompen con las estructuras autoritarias, rechazan, desmantelan y critican las viejas formas narrativas que exhiben una tendencia unificadora y homogenizadora del lenguaje. Se distinguen también por revalorizar la identidad nacional y la historia musical, desmoronar las fuentes de autoridad y el discurso del poder, por incorporar el lenguaje popular, inseparable del discurso musical caribeño (Aparicio 1993: 74,82).

En *La guaracha del macho Camacho*, por ejemplo, Sánchez hace uso del lenguaje cotidiano, y lleva la oralidad a la literatura. Utiliza el lenguaje de la vida cotidiana de la mayoría de la gente, las formas de hablar consideradas vulgares y ordinarias por parte de las clases dominantes; pero al mismo tiempo se burla del lenguaje limitado de los grupos en el poder. El texto entero está narrado con el lenguaje vulgar y cotidiano de la mayoría de la gente, he aquí una pequeña muestra: “EL SOL LE quema la monguera— dijo La Madre, dogmática como católico práctico. El sol le espanta la bobación— dijo La Madre, se asutasaba el sobaco desafeitado porque al Viejo le gusta sobetearme el sobaco barbudo— dijo La Madre. El sol sirve para todo como la cebolla que hasta para la polla—.” (59). Asimismo constantemente se burla del lenguaje utilizado por los de la clase rica, quienes hacen alarde de ser ellos quienes hacen un mejor uso del lenguaje y por lo tanto poder ser los guardianes de la misma al minimizar el habla cotidiana de la mayoría de la gente. Veamos un ejemplo de la forma en la que Sánchez satiriza la limitación del lenguaje de las clases ricas: “O SEA QUE me quiero dar el tremendo arrebató de ser el primer tiner del país que quema la gasolina en un Ferrari. O sea que un Ferrari es una aeronave bien fabu que, que, que, yo sé lo que quiero decir pero no sé cómo empatarlo, que, que, que.” (74). Así, a través del uso del lenguaje vulgar y ordinario en la literatura, Sánchez se opone al discurso autoritario sobre el lenguaje que descalifica las formas cotidianas de expresarse.

En todas las narrativas analizadas en este trabajo, tanto en *Ella cantaba boleros*, como en *El entierro de Cortijo*, y las dos tratadas en este capítulo, *La guaracha del macho Camacho* y *La importancia de llamarse Daniel Santos*, la ruptura con las tendencias autoritarias que dibujan a las naciones caribeñas como homogéneas es un común denominador. Asimismo, la inclusión la vida diaria de los personajes, pero sobre todo del lenguaje popular y la presencia cotidiana de la música popular en sus vidas y lo que ello implica, es una constante y desde el análisis de este

trabajo una de las mayores aportaciones para el estudio de la música popular como arena de constante negociación y conflicto entre diferentes grupos con diversos grados de poder en la sociedad.

En este capítulo analizaré los dos textos mencionados de Luis Rafael Sánchez, de manera más extensa profundizaré en el estudio de *La guaracha del macho Camacho*, y después de manera más breve presentaré el análisis y breve comparación con *La importancia de llamarse Daniel Santos*. También me interesa contrastar el enfoque con el que la música popular es tratada en estos textos en relación con la población puertorriqueña, y la perspectiva presentada en la crónica de Rodríguez Juliá, vista en el capítulo anterior. Considero que es importante establecer puntos de convergencia y contraste entre el trabajo de ambos autores porque aunque los dos escriben sobre una misma sociedad, y a pesar de que en el trabajo de ambos la música popular es presentada como un medio privilegiado para debatir sobre la identidad puertorriqueña, el enfoque a través del cual cada uno problematiza la música popular en Puerto Rico difiere en cuanto a los alcances políticos y sociales que cada uno de ellos le atribuye a las creaciones musicales populares.

A grandes rasgos la visión de Rodríguez Juliá es mucho más positiva en cuanto a los alcances comunitarios y políticos de las creaciones musicales populares. Desde mi punto de vista Rodríguez Juliá ve en la música popular la posibilidad de crear puntos de encuentro, así como espacios de resistencia. Según Rodríguez Juliá la música de Cortijo y su Combo, a pesar de haber sido comercializada y altamente televisada, nunca perdió su sentido crítico ni el contacto con los sectores marginados de Puerto Rico, pero sobre todo, nunca perdió la capacidad de servir como un espacio público de encuentro, de identificación y unión con el otro, sobre todo entre la población afropuertorriqueña. Es decir, de acuerdo con la representación en *El entierro de Cortijo* de la música popular, Cortijo propiciaba que la música y el baile se volvieran una

experiencia comunal fortalecedora del tejido social. Por el contrario, el trato de la música popular en los textos de Sánchez es mucho más desalentador, sobre todo en *La guaracha*.¹¹ La música popular es expuesta como una creación comercial de los medios masivos de comunicación, los cuales se encuentran al servicio de las clases o los grupos dominantes. En este mismo sentido, los grupos subalternos o marginados del país son exhibidos en su gran mayoría como consumidores pasivos, incapaces de crear medios de expresión propios ni de observar ni criticar su entorno político, social y económico. La población puertorriqueña en general es mostrada en *La guaracha* como una sociedad de simples consumidores de la música y la cultura popular, como seres enajenados y sumisos para quienes la música creada por la industria musical masiva representa una válvula de escape a sus problemas, los ayuda a olvidarse de las penas de la vida diaria y les alimenta los sueños de una vida mejor. Es decir, la música popular es vivida como una experiencia individual, en la que cada sujeto puede proyectar y nutrir sus propias ilusiones.

Sin embargo, poco después de diez años Sánchez publicó *La importancia de llamarse Daniel Santos* y su acercamiento a la música popular es mucho más alentador, aunque desde mi punto de vista sigue apuntando que la música popular sirve en gran medida sólo como consuelo de los grupos marginados. Asimismo, la manipulación de la música popular por parte de la industria musical sigue siendo una constante en este segundo texto. Gracias a la industria musical la figura de Daniel Santos es exportada de Puerto Rico al resto de Latinoamérica gracias a los medios masivos de comunicación y su música, y al igual que la guaracha del macho Camacho, sirve como una salida fácil de los estragos de la vida cotidiana de la población marginada. Sin embargo, la postura de Sánchez en *La importancia de llamarse Daniel Santos* es más reconfortante al respecto ya que también precisa el lado positivo de que la música llegue a propagarse por grandes territorios gracias a la industria musical. Por ejemplo, en el caso de

¹¹ De ahora en adelante me referiré al texto *La guaracha del macho Camacho* como *La guaracha*.

Daniel Santos, su música, sobre todo los boleros, a pesar de no haber sido creados por los propios grupos marginados, y de que también fueron y son un medio para mantener la ilusión de vivir en otro mundo, un mundo donde el amor impere, también facilitaron la creación de lazos de identidad entre Puerto Rico y el resto de Latinoamérica. Asimismo, también señala que la constante presencia de una figura como la de Daniel Santos en los medios de comunicación representaba una afrenta a la moral y al buen gusto burgués. De esta manera, la sola imagen y gran popularidad de Daniel Santos en los medios masivos de comunicación, de este sujeto irreverente y proveniente de los barrios pobres de Puerto Rico, al igual que la de Cortijo, representó una afrenta al status quo, a la moral y la estética burguesas.

Así, este segundo texto de Sánchez es mucho más afín a la perspectiva presentada por Rodríguez Juliá, donde la música popular y sus cantantes son también elementos que sirven para la creación de identidades colectivas porque son los portavoces del descontento de la mayoría y representan una provocación al orden establecido por los grupos dominantes. Asimismo, desde mi punto de vista, en gran medida este libro también representa la búsqueda de elementos de identidad entre los puertorriqueños y la búsqueda de héroes arraigados en la cotidianeidad de la vida de la gente. Más adelante profundizaré en el análisis de *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Por ahora iniciaré con el análisis de *La guaracha del macho Camacho* tratando de establecer conexiones de semejanza y diferencia con el trabajo de Rodríguez Juliá.

3.1 La música popular y los conflictos de clase en *La guaracha del macho Camacho*

Antes de iniciar el análisis de *La guaracha*, vale la pena hacer mención del contexto político y económico en Puerto Rico previo a la publicación de la novela. Después de casi treinta años de gobierno del Partido Popular Democrático, Puerto Rico inició la década del setenta con el primer gobierno pro-estadista desde que en 1952 se nombrara a Puerto Rico Estado Libre Asociado. En 1968 subió al poder el Partido Nuevo Progresista, el cual aboga por la anexión de

Puerto Rico a los Estados Unidos. Según Juan Otero Garabís, el ascenso al poder del Partido Nuevo Progresista es en gran medida la culminación de la política anti-independentista y anti-nacionalista desplegada por los populares. De acuerdo con Otero, desde el nombramiento de Puerto Rico como Estado Libre Asociado, el Partido Popular se dedicó a promover la industrialización del país, la emigración a los Estados Unidos y a justificar el estatus autonómico como la salvación económica del país. Asimismo, este partido pregonaba que el estatus autonómico significaría también la salvación cultural del país. Según Otero, este gran cambio económico produjo en Puerto Rico un enorme flujo de la población del campo a la ciudad y hacia los Estados Unidos. Así, con esta gran emigración del campo a la ciudad y la falta de financiamiento del gobierno a la agricultura, el jíbaro, es decir, el campesino, uno de los símbolos de la puertorriqueñidad, dejaba de tener vigencia cultural. El campesino, ahora pasaba a formar parte de las filas proletarias de la ciudad o de la de los migrantes en Estados Unidos (Otero 34).

La década de los setenta trajo entonces grandes cambios en Puerto Rico, entre ellos, además de los mencionados líneas arriba, la incursión de la televisión, lo cual transformaría radicalmente los medios de comunicación. Asimismo, miles de puertorriqueños fueron enviados a la guerra de Estados Unidos con Vietnam. De acuerdo con Otero, los sesenta y los primeros años de los setenta fueron de gran ebullición social. El mismo Sánchez declara que los sesenta y setenta fueron una época de gran efervescencia política, social, económica y cultural. En una entrevista realizada por Carmen Dolores Hernández señala que estas dos décadas fueron años convulsos y entre los eventos que destaca apunta Vietnam, las protestas contra el sistema militar obligatorio, la revolución cubana, el golpe de Estado que derrocó el gobierno democrático de

Allende, el París del '68, la irrupción del Partido Nuevo Progresista y el afianzamiento de la cultura de la grosería y de la zafiedad.¹²

En todo esto la juventud puertorriqueña tuvo un papel importante, pero según Otero se trataba de una juventud criada en la ciudad o en Estados Unidos y no en el campo, por lo que su conciencia nacional estaba marcada por una relación diferente con la tierra y la cultura. En cuanto al sector intelectual, Otero señala que este se encontraba desorientado porque la nueva realidad era totalmente distinta, la economía se resquebrajaba a pesar de la industrialización, y algunos sentían que la campaña anti-nacionalista del Partido Popular Democrático y la invasión de la cultura norteamericana, promocionada por la industria cultural y los medios de comunicación, amenazaban con demoler la nación y la identidad puertorriqueña; y mucho más en esos momentos con un partido que promovía la anexión de Puerto Rico a Estados Unidos (Otero 35). En este contexto de grandes cambios y de desolación para quienes pugnaban por un Puerto Rico independiente, Luis Sánchez inicia la escritura de cuentos y artículos, y en 1976 publica su primera novela, titulada *La guaracha del macho Camacho*. Tomando en consideración el contexto socio-económico, político y cultural en el cual Sánchez empieza a escribir, no es difícil imaginar entonces que la novela de Sánchez exprese y transmita un gran grado de pesimismo y desesperanza en cuanto a la solución de los problemas de su país y al alcance político de la música popular, que en el caso de la novela ha sido tomada prisionera por los medios masivos de comunicación y promueve los valores consumistas y de mercado de Estados Unidos.

La guaracha del macho Camacho toma lugar en el trascurso de un embotellamiento o tapón, como lo llamarían los puertorriqueños, a lo largo del cual el narrador nos cuenta la historia de un pueblo que ha sido tomado prisionero por la guaracha del macho Camacho. La historia es

¹² <http://www.jornada.unam.mx/2002/11/03/sem-dolores.html>

narrada a través de sus personajes principales, estancados en el embotellamiento o ligados a éste, y diferenciados principalmente por su situación de clase. Estos personajes principales son el senador Vicente Reinoso, político corrupto obsesionado sexualmente con las mulatas, su esposa Graciela Alcántara y López de Montefrío, mujer frígida de clase media que logra ascender en la escala social a través de su matrimonio con el senador, y Benny, el hijo de ambos, joven ignorante pero rico, obsesionado, incluso sexualmente, con su Ferrari. Por el lado de los pobres o marginados, el personaje principal es la China Hereje, mujer mulata sensual y sexual, amante del momento del senador Vicente Reinoso. La China Hereje es madre del Nene, un niño deforme que sufre de retraso mental. El personaje de Doña Chon, amiga y confidente de la China Hereje también tiene un papel importante en el relato, ya que ella es la única capaz de analizar su contexto socioeconómico, y la única entre los personajes principales que logra enunciar que la vida en Puerto Rico no es una cosa tan fenomenal.

En *La guaracha* una canción en particular, una guaracha, ha invadido todos y cada uno de los rincones de la isla; no hay quien se escape a los ritmos pegajosos de la guaracha del macho Camacho titulada de forma irónica *La vida es una cosa fenomenal*. Pero antes de continuar vale la pena describir este ritmo musical caribeño. La guaracha puertorriqueña llegó a la isla desde Cuba; es un ritmo tradicional afrocubano que se tocaba en La Habana en las plazas, luego en los circos y después en el teatro de Bufo a mediados del siglo XIX. Se caracteriza por ser de carácter satírico, burlona, picaresca e irónica.¹³ En cuanto a su ritmo, es un estilo musicalailable muy rápido, Aparicio lo define como un ritmo popular caribeño subversivo, que por su rapidez “may serve as a liberating form of release, as a polyphormus sense of being in space, an experience of movement...” (1998:101). Por su parte Sánchez se refiere a la guaracha de la siguiente manera “Inquieta por definición, huidiza si se la persigue como el fuego fatuo,

¹³ <http://www.archivocubano.org/guaracha.html>

incisiones prontas a las vueltas, acumulaciones eróticas que se esfuman mientras se formalizan (...). La guaracha abre el cuerpo, autoriza el desplazamiento...” (...). En la guaracha se extravieren las felicidades, las pasiones se ajotan de un bando y otro, se aleluyan el placer y el amor” (*La importancia* 104). A partir de estas definiciones no es tan difícil intuir por qué Sánchez eligió el ritmo de la guaracha para su novela. El carácter irónico y burlesco de la guaracha le serviría para plasmar con ironía la situación prevaleciente en Puerto Rico. Por un lado el ritmo de la guaracha invita al movimiento libre, paradójicamente en la novela la guaracha del macho Camacho es escuchada en un contexto inmóvil, el del tapón. Entonces, considero que el tono burlesco, irónico, satírico de la guaracha fueron los elementos que hicieron que Sánchez eligiera este ritmo para escribir el texto desde ese mismo lente. He aquí la transcripción de la guaracha del macho Camacho:

La vida es una cosa fenomenal
Lo mismo pal de adelante que pal de atrás
Pero la vida también es una calle cheverona,
Arrecuérdate que desayunas café con pan.
Ay sí, a vida es una nena bien guasona
que se mima en un fabuloso Cadillac.
La trompeta a romper su guasimilla,
las maracas que no cejen pa tras,
y los cuernos que suenen a la milla,
que la cosa no puede reposar,
que la negra quiere sudar,
que la negra se va a alborotar (*La guaracha* 256).

Entonces, *La vida es una cosa fenomenal* es una guaracha de ritmo muy contagioso y de la cual es difícil escapar, es presentada como una estrategia de mercado que sirve únicamente como maniobra política para mantener a la población bailando, guarachando y eufórica, desinteresada de los problemas del país. Así, la música al servicio de los grupos dominantes, es una herramienta para mantener a la población sumisa, tranquila y alejada de cualquier intento de

crítica, porque la guaracha¹⁴ les permite experimentar alegría inmediata que les ayuda a sobrellevar los problemas y angustias de la vida diaria; es decir, representa una ilusión que les concede seguir creyendo que a pesar de encontrarse en la situación de desventaja política y económica en la que están, la vida puede ser fenomenal si se vive bailándola, gozándola y guarachándola. En otras palabras, con una visión desanimada Sánchez muestra que la música popular en Puerto Rico ha sido raptada por los medios de comunicación masiva y que ahora sólo sirve para enseñar a la población a resignarse y a mantenerla pasiva ante la corrupción y los problemas de la isla.

En *La guaracha* el énfasis está puesto en los conflictos de clase de la sociedad, y en el caos que se vive en la ciudad, es decir, el embotellamiento que representa la parálisis de Puerto Rico en todos los sentidos, tanto social como cultural, económico y político. Aunque los conflictos de raza también están presentes, porque los pobres son justamente también los negros, el principal conflicto y elemento de división entre los puertorriqueños es la clase social. La sociedad puertorriqueña aparece entonces segmentada en dos grandes polos, el de los ricos y corruptos y el de los pobres ignorantes; lo único que los hace semejantes es que ambos grupos viven enajenados con los productos comerciales de los medios masivos de comunicación y los de la industria cultural. Lo que Sánchez muestra es que la música popular y la industria cultural en general, incluyendo por supuesto la que invade a Puerto Rico desde Estados Unidos, únicamente sirven para materializar los proyectos de la clase dominante. Por lo tanto, mientras el país entero, mejor dicho, mientras el grupo entero de marginados vive guaracheando y en el vacilón, el senador Reinoso, quien aboga por la anexión a Estados Unidos, logra ser reelegido y mantenerse en el poder. Así, mientras el gobierno corrupto, de izquierda y derecha, logra llevar al país hacia el rumbo que beneficie sus intereses, la China Hereje declara que no le interesa saber de los

¹⁴ Utilizaré la guaracha en minúsculas para referirme a la canción *La vida es una cosa fenomenal*.

problemas del país porque lo suyo es comer con exceso y vacilar, como ella misma lo dice, a ella “todo plín”, es decir, nada le interesa (179).

Así, casi en su mayoría la población está entregada a la guaracha, que ya ha estado por ocho semanas consecutivas en primerísimo lugar de popularidad (39); todos excepto los ricos a quienes consideran que la guaracha es la vulgaridad en su máxima expresión. En este sentido, la clase alta comparte la misma opinión del narrador, la guaracha es una “peste” que se ha quedado con el país, que se ha chupado al país, que se ha bebido al país (98) mientras éste se encuentra paralizado por el embotellamiento y los problemas del país, con la diferencia de que a los de las clases dominantes la situación les parece idónea para continuar tomando ventaja del país. La electricidad falta constantemente en los barrios pobres, los taxistas y los albañiles están en huelga y el país se encuentra en medio del caos, pero el resto de la población guarachera se pregunta que con qué se come la crisis energética (95), a lo cual el narrador menciona que aunque el país esté torcido y los problemas nos invadan menos mal que uno oye la guaracha porque con la música el coraje se enfría (76).

Ante esta falta de interés en los problemas del país no es de sorprenderse que sea entre la población pobre, quienes en *La guaracha* sufren de falta de electricidad, desempleo, no tienen acceso a atención médica y sufren de los abusos de poder, el senador Vicente Reinoso haya encontrado el apoyo mayoritario para su reelección. Así, cuando Graciela Alcántara, esposa del senador prohíbe a la servidumbre escuchar la guaracha en su casa porque le parece vulgar y perturba su disfrute de la música clásica, el senador le recuerda que fue entre la gente de los barrios que escuchan la guaracha donde logró ser reelegido, y que gracias a ellos están en la posición privilegiada en la que se encuentran y que por lo tanto debe permitir a la servidumbre escuchar la guaracha en su propia casa. En esta escena el narrador hace hincapié en que la clase

política de Puerto Rico es tan corrupta que cínicamente hace uso del fiesteo permanente que se vive con la guaracha para concretar sus propios intereses.

Al respecto vale la pena mencionar el caso del actual presidente de Perú, Alan García, quien en su campaña presidencial para reelegirse decidió cerrar cada una de sus presentaciones electorales bailando con la canción de Celia Cruz titulada *La vida es un carnaval*.¹⁵ Cabe mencionar que el primer período presidencial de Alan García se caracterizó por ser una de las peores crisis económicas del país, corrupción, violencia y alto grado de descontento social. Sin embargo, como menciona el narrador de *La guaracha* tal parece que quería hacerles olvidar el coraje con la música, en este caso la de Celia Cruz. Así, como en *La vida es un carnaval*, el cantante de *La vida es una cosa fenomenal* se encarga de recordarle a la población marginada que no hay que llorar ni quejarse porque “la vida es una cosa fenomenal, tanto pal’ de ‘alante como pal de atrás”. O como dice la canción de Celia Cruz y Alan García repite en una entrevista a la televisión peruana: ‘no hay que llorar’, y sigue la canción: ‘que la vida es un carnaval, y es más bello vivir cantando’.

Es entonces en el día a día donde la guaracha logra que los proyectos de la clase dominante se materialicen. Ya la guaracha lleva ocho semanas en primer lugar en la radio y al parecer seguirá por mucho tiempo más enajenando a la población. La guaracha se ha vuelto lo más importante en la isla. Tan es así que incluso cuando el locutor de radio tiene que interrumpir la transmisión para informar a los puertorriqueños que una bomba ha estallado en la universidad, este se disculpa por haberlo hecho y regresa a la transmisión de la guaracha. Así, mientras el país se cae a pedazos y el poder económico y político se concentra en manos de los vendidos al poderío estadounidense, a la China Hereje todo plín; incluso vive despreocupada de su propio hijo con retraso mental, ella sólo vive soñando con obtener todo el dinero que pueda del senador

¹⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=UJ4zNhdj3Ys>

para poder financiar su carrera artística y un día llegar a ser tan famosa como Iris Chacón. Eso es lo único que le entusiasma, vive pensando en el despelote que se va a formar cuando Iris Chacón cante la guaracha del macho Camacho, ese día que “Dios nos ampare” (64) dice la China Hereje. Pero no sólo la música de la guaracha tiene al país paralizado y hasta idiotizado, sino también otros productos de la industria de la cultura popular, como por ejemplo las telenovelas, el teleculebrón, como lo llaman en Puerto Rico titulado *El hijo de Ángela María*, mantiene en vilo al país entero por las vicisitudes de Marisela y Jorge Boscán (23).

No sólo la población marginada se encuentra despreocupada de los problemas del país; al parecer ni a pobres ni a ricos les importa lo que suceda en la isla. La esposa del senador, por ejemplo, vive soñando con vivir la vida de Jacqueline Onassis o cualquiera de los artistas de la farándula hollywoodense. Lee revistas importadas y visita al psiquiatra para poder aliviar su gran angustia de tener que vivir en Puerto Rico. En la medida de lo posible Graciela evita pensar en los problemas del mundo, como la guerra con Vietnam porque “ella no tolera ni un minuto de angustia: nada doloroso, nada pesadoso, nada miserable, nada triste: yo no nací para eso” afirma Graciela (109). Así, mientras el país se encuentra en caos y la clase gobernante se encarga de poner la isla en manos del poderío económico y político de Estados Unidos, la población marginada guarachea sin parar y los ricos sueñan con llegar a codearse con los grupos de poder en Estados Unidos.

Sin embargo, no todo es vacilón entre la población más pobre, varios gremios están en huelga y Doña Chon, amiga y confidente de la China Hereje, es una de las pocas que parece darse cuenta de que la vida no es tan fenomenal, sino que para ella “La vida es como un lío de ropa sucia pero de problemas” (180). Según Otero, las críticas de Doña Chon y las estrategias de resistencia son presentadas como un rasgo minoritario y casi aislado y sin repercusión en los

otros personajes ya que es ella la única en la novela que es capaz de comparar el mensaje festivo de la guaracha con la no muy festiva cotidianidad de su vida (50).

Doña Chon no es la única que se da cuenta de que el mayor problema en Puerto Rico es la segmentación de la población entre ricos y pobres, todos los saben o lo perciben. La China Hereje, por ejemplo, la que se encuentra más entregada al consumo cultural, también se da cuenta de que en la isla son los ricos quienes controlan al país; sin embargo, al contrario de Doña Chon, la China Hereje no profundiza en su análisis del problema, lo único que quiere es sacar el mayor provecho del senador. Ella se da cuenta de las desigualdades del país, pero en lugar de por lo menos criticarlas decide tratar de sacar el mayor provecho para ella misma, por lo que frecuenta los supermercados para ricos, aunque tenga que pagar el doble, para conseguir relacionarse con los hombres ricos de la isla. En cambio Doña Chon no sólo se mofa de la guaracha y dice que más bien el país es un lío de ropa sucia, sino que puntualiza las consecuencias de tal segmentación en su vida. Por ejemplo, menciona que pobres y ricos tienen trato diferenciado ante la ley, porque mientras su hijo tiene que pasar varios años en la cárcel por un delito menor y ella tiene que sacrificar todo lo que tiene para contratar a un abogado, el hijo del senador no recibe ningún castigo por hacer estallar una bomba en la facultad de filosofía de la universidad ni por haber atropellado al Nene, hijo de la China Hereje, al contrario, recibe un Ferrari. Además, al contrario de su amiga, Doña Chon está enterada de cuales gremios están en huelga y por qué y se ha comprometido a ayudarlos preparándoles comida.

Un poco de esperanza se asoma en *La guaracha* ya que no todos se dejan invadir por la euforia paralizadora de la guaracha. Doña Chon, entre otros, no se conforman con la alegría momentánea que provoca escuchar la guaracha; para ellos la guaracha no es un consuelo, como para el resto del país “que prefiere el sedante propuesto por la guaracha que ha corroído el país, tomado el país: *la vida es una cosa fenomenal*” (30). Sin embargo, aunque en la población

puertorriqueña haya residuos de resistencia y crítica, el argumento general es que la música popular sirve para mantener paralizada a la sociedad mientras los poderes de la clase dominante avanzan.

Perivolaris (2000) hace un análisis distinto de la música popular en *La guaracha*, según él aunque con cierto pesimismo Sánchez hace una representación de la cultura popular como una expresión combativa. En *La guaracha*, según Perivolaris, la cultura popular puertorriqueña, vivida en el espacio común de la vida cotidiana, defiende una comunidad vernácula en contra de la amenazante modernidad impersonal representada por la ciudad (117). Según Perivolaris, aunque la guaracha disfraza la realidad y las condiciones no tan ideales de la vida diaria usando como escapismo una letra un tanto infantil, la música de la guaracha también provee el espacio para crear y mantener lazos comunitarios. Como ejemplo de ello Perivolaris señala que en la letra misma de la canción se abre el espacio para la liberación del cuerpo, el placer y las relaciones personales en los medios masivos de comunicación capitalistas, aunque reconoce que el éxito de estos puede muy bien estar fundado en la apertura y aprobación para tales liberaciones (120). La estrofa de la canción donde de acuerdo con Perivolaris se puede observar lo anterior es la siguiente: “las trompetas hablan de cálidos encuentros de una piel con la otra, las trompetas hablan de ondulaciones lentas y espasmódicas” (*La guaracha* 256).

Este espacio para la liberación del cuerpo, para el contacto físico entre los grupos marginados, según Perivolaris (2000), es claramente observable en una de las escenas del embotellamiento o tapón, cuando casi todos los pasajeros de uno de los autobuses varados en el tapón se cansan de estar esperando y aprovechando que la guaracha está siendo sintonizada en la radio se paran a bailar y a guarachear. En esta escena los bailarines son el grupo mayoritario quienes proceden a entonar “con brío reservado a los himnos nacionales, la irreprimible guaracha del Macho Camacho *La vida es una cosa fenomenal*” (22). La escena del baile comunitario

continúa y es narrada así: “el chofer facilitó los tonos graves: un flaco alámbrico, guarachómano deshauciado; la guagua incendiada por los alaridos y berridos del partido mayoritario, la guagua incendiada por los hachones de felicidad sostenidos por los pasajeros del partido mayoritario vociferante: felices porque a guaracazo limpio sepultaron el conato de disidencia, la guagua incendiada por las palmadas y las figuras de los que rompieron a bailar y bailotear en el pasillo estrecho, sobre los asientos, sobre el torno, la espalda del chofer hecha tumbadora por un técnico de refrigeración que se reveló como arreglista musical. Ella piensa que pensó: relajar es lo mío y se sumó al guaracheo: guarachó hasta que el cuerpo le dijo: chica, siéntate. Pero, no le hizo caso y encomendó el culo a los sonos de la guaracha del Macho Camacho...” (22).

Entonces, de acuerdo con Perivolaris este estallido de emociones comunales muestra que a pesar de que en *La guaracha* se muestra una sociedad mercantilizada, la música popular sirve a la clase marginada, aquellos que no forman parte de la clase privilegiada propietaria de sus propios automóviles, la posibilidad de expresarse y liberarse porque su voz no tiene cabida en los medios oficiales para expresarse y actuar. La escena les provee de la posibilidad de ocupar su propio espacio en este estallido espontáneo de baile y canto que transforma la desesperanza en un festejo móvil de la cultura popular. Según Perivolaris, este festejo permite un descanso de las restricciones del trabajo a través del consumo de la cultura de masas que de manera humorística representa los intereses populares indicados en la novela (Perivolaris 2000:120). Sin embargo, difiero con la afirmación de Perivolaris ya que en *La guaracha* el baile no se trata de un respiro, de un receso de la vida pesada, sino de una entrega impulsiva permanente a la vida banal; en *La guaracha* no se han permitido un descanso, sino más bien se han dado por vencidos y se dejan llevar por lo que dicta la industria musical.

Si bien el baile y la música como experiencia colectiva puede ser el escenario ideal para crear lazos de comunidad, como en el caso de la música de Rafael Cortijo, en este caso, Sánchez

muestra que el baile o bailoteo en el autobús son más bien un impulso; se trata de un estallido de baile y canto que surge precisamente para acallar la disidencia en el autobús. Esta explosión de baile y canto, con los personajes bailando sin rumbo ni fin hasta encima del chofer, se da justo después de que en el autobús un grupo minoritario empieza a quejarse y a criticar la situación del país, lo cual es narrado así: “Y no lo dijo un jipi de melena salteada con polen y languidez de Cristo tecato. Lo dijo un hombre hecho y derecho: el país no funciona, el país no funciona, el país no funciona: repetido hasta la provocación, repetido como zéjel de guaracha: frente a una luz roja que era negra porque el semáforo no funcionaba, indignado el hombre hecho y derecho, el estómago contraído por la indignación, las mandíbulas rígidas: el país no funciona. Los pasajeros inscribieron dos partidos contendientes: uno minoritario de asistentes tímidos y otro mayoritario vociferante que procedió a entonar... *La vida es una cosa fenomenal...*” (21).

Entonces, en este caso la música popular más que servir como lazo de unión y reconocimiento en el otro, sirve para acallar las críticas y entregarse de manera impulsiva a la vida despreocupada. Por otro lado, el estallido de baile nace en el contexto de la segmentación por partidos en el camión o la guagua, uno minoritario y otro mayoritario, con lo cual el autor hace una analogía de la sociedad puertorriqueña donde la voz disidente o crítica es tímida, minoritaria y es silenciada por la invasión de la guaracha; como el mismo narrador menciona, los del partido mayoritario sepultaron el intento de disidencia a guarachazo limpio. Sin embargo, según Perivolaris, este festejo en la guagua es un festejo comunal que contrasta con el deseo individualista de la China Hereje de algún día llegar a ser como Iris Chacón.

En este mismo sentido, Perivolaris señala que la clase alta se encuentra en desventaja a pesar de sus beneficios materiales porque al no ser partícipe del gusto por la guaracha la familia del senador queda excluida del permanente fiesteo de las clases pobres (2000:143). Lo que Perivolaris implica con la cita anterior es que la guaracha es en realidad un consuelo que propicia

la convivencia y unión entre los pobres, de lo cual los ricos quedan aislados a pesar de sus ventajas económicas y políticas. Creo que es aventurado el comentario de Perivolaris porque pareciera indicar que quienes se privan de una vida feliz son los ricos. Es decir, que no es tan malo ser parte de la clase marginada porque entre los pobres se es feliz disfrutando de la música, de la liberación del cuerpo y porque existen lazos de comunión facilitados en gran medida por la música popular. Lo que vemos en *La guaracha* es que la guaracha facilita una felicidad pasajera, de ninguna manera la música popular, o el fiesteo permanente, les permite vivir felices de manera permanente, y aunque los pobres ricos no participen de este fiesteo permanente no parece importarles porque lo que quieren es mantenerse alejados de la chusma y que cada quien permanezca en su lugar.

Continuando con el argumento anterior, según Perivolaris (2000) el agradable sentido de comunidad creado en el estallido de alegría y baile en el autobús se traduce en solidaridad política, de nuevo desarrollada en el espacio político no oficial de los barrios, donde Doña Chon prepara sus mejores platillos puertorriqueños para agasajar al grupo de huelguistas. Aunque como vimos en *El entierro de Cortijo*, Rafael Cortijo fue capaz de traer de nuevo un ritmo musical a sus orígenes, utilizando los medios masivos de comunicación pero a la vez alejando la plena de la mercantilización, ayudando a crear en su música un símbolo de unidad entre la población afropuertorriqueña más pobre, en el caso de *La guaracha* este no parece ser el caso. La conciencia política de Doña Chon no parece estar articulada con la guaracha, por el contrario, considero que es precisamente el hecho de que toma distancia del guaracheo que se posesionó del país lo que le permite analizar su entorno político y económico. Asimismo, lo que parece formar la base para la solidaridad entre Doña Chon y los huelguistas es precisamente su situación de clase, y no tanto la música popular. Los lazos de solidaridad parecen ser producto de la necesidad que en gran medida los obliga a ayudarse entre sí. En un estudio realizado por Larissa

Lomnitz (1975) en la década del setenta en los barrios más pobres de México D.F. ella buscaba responderse cómo es posible que la gente pueda sobrevivir en situaciones de extrema marginalidad. La respuesta a su pregunta es que entre la marginación extrema es precisamente la situación de carencia grave lo que propicia la construcción de lazos de apoyo y solidaridad para poder afrontar la precaria situación laboral y económica. Así, en el caso de Doña Chon, ella parece identificarse con los huelguistas más por su situación de clase que por su gusto por la guaracha y su apoyo a éstos parece estar guiado por su identificación de clase.

Sin lugar a dudas, la música popular, en este caso la música guapachosa y alegre de la guaracha que invita al baile en común, puede ser un vehículo para la creación de lazos de comunidad que pueden traducirse en solidaridad y concientización política; sin embargo, en *La guaracha* no es este el escenario que Sánchez dibuja, sino una población en donde ni a ricos ni a pobres, por diferentes razones, les interesa enterarse de los problemas del país ni hablar ni actuar para lograr mejorar su situación. En *La guaracha* el tono individualista prevalece, casi todos buscan de manera personal dar solución a sus propios problemas sin importar los lazos de cooperación que se puedan hacer con los demás, como por ejemplo la China Hereje que se volvió amante del senador para acceder a una vida material mejor.

Al contrario de la música de Rafael Cortijo, la cual al reflejar en sus letras la problemática y vida diaria de la población afropuertorriqueña permitía que ésta fuera un elemento aglutinador y vía para hacer más fuerte la presencia política de la población negra de Puerto Rico; la guaracha del macho Camacho, a pesar de que favorece el baile y el estallido de alegría en común, invita a cada uno de los puertorriqueños a construir su propio sueño, a imaginarse que tendría que cambiar en sus vidas para que pudiera llegar a ser fenomenal. Es decir, la música de Cortijo propiciaba que su música se pudiera vivir como una experiencia

colectiva, como un sueño colectivo. En cambio la guaracha del macho Camacho alimenta la segmentación de la población.

Así, no vemos que en la música popular se encuentren estrategias de resistencia, al contrario, según Otero la sociedad se presenta controlada y sus gustos homogeneizados por los medios masivos de comunicación. Es una sociedad dominada por la cultura del consumo de masas. Otero afirma entonces, que los medios de comunicación y la industria cultural se presentan con un efecto embrutecedor y deformante, que controla ideológicamente a la población. Es una sociedad en donde la industria cultural ha convertido toda manifestación cultural en mercancía, entonces, la guaracha es un producto de la industria cultural y no una expresión popular, es decir, es creada desde un principio para las masas (48-49).

Aunque la cultura de masas ha invadido a la sociedad puertorriqueña y la guaracha llegó para quedarse (*La guaracha* 221), podemos observar en *La guaracha* algunas señales de resistencia en esta sociedad drásticamente segmentada en dos clases, además del ya mencionado caso de Doña Chon. Un de ellos es que las clases populares han logrado que la guaracha entre en cada uno de los rincones de Puerto Rico, incluso en la casa del senador muy a pesar de su esposa Graciela. Es decir, las clases populares han logrado anteponerse a la cultura de élite, a la música occidental que las clases dominantes desean imponer como oficial, como por ejemplo la música de Chopin que escuchaba Graciela cuando fue interrumpida por la guaracha sintonizada por la servidumbre. De esta manera, vemos en *La guaracha*, al igual que en *El entierro*, una lucha cotidiana entre dos sectores de la sociedad por definir qué es la música de buen gusto, cuál es la música que vale la pena escuchar y preservar y por qué, ante lo cual el sector dominante tiene que ceder para poder mantenerse en el poder. Es decir, en *La guaracha* se muestra la negociación constante entre dos sectores de la sociedad, en donde los grupos de poder se ven obligados a incluir los gustos de la población marginada para poder materializar sus propios proyectos.

Entonces por un lado el hecho de que la población marginada puede desafiar en la cotidianidad los cánones de la cultura impuestos por la clase dominante en gran medida representa una afrenta al poder. Por otro lado, según Otero el hecho mismo de mantenerse en el vacilón permanente representa una afrenta a los intereses de mercado. Otero señala que si bien en *La guaracha* el vacilón no es una alternativa de solución, y podría interpretarse como una manera de enfrentarse a la vida de manera relajada sin buscar alternativas para salir del tapón, el vacilón por lo menos busca resistir y crear un espacio, por ejemplo en el estallido de baile en el autobús, donde la pesadumbre del tapón sea menor. Es decir, con la liberación del cuerpo logran por un lado resistir el abatimiento del tapón y desafiar la moral de la clase dominante que dicta que el cuerpo debe reprimirse y controlarse. La música y el baile en común si bien no representa una alternativa a las aflicciones de clase, son un medio para sobrevivir en la situación de clase y construir una conciencia colectiva, mantener viva la semilla disidente y tal vez algún día actuar en contra de los grupos dominantes. Es significativo, por ejemplo, que mientras la gente bailaba desenfrenadamente en el autobús, el senador se reprimía de cantar y moverse al ritmo de la guaracha, aunque su cuerpo se lo pedía. También en el caso de su esposa Graciela cuyo apellido de Montefrío resulta revelador, es interesante que sea definida como una mujer blanca y frígida a quien el sexo le parece repugnante, cosa de la chusma, mientras que la China Hereje es descrita como una mulata sensual en pleno disfrute de su sexualidad. De acuerdo con Barradas, la clase media puertorriqueña, como la burguesía occidental en general, se auto impone trabas morales que representan una represión mayor que la que esta clase le impone al proletariado y las que el proletariado se impone a sí mismo (142-143).

Entonces, aunque por un lado el vacilón de la guaracha, promovido por las estructuras de poder, es utilizado como instrumento para sepultar la disidencia, los excesos de éste amenazan el orden y las normas establecidas. En las sociedades consumistas el vacilón es permitido y

promovido, pero también es controlado para que no irrumpa el orden y se mantenga la productividad de los trabajadores, y cuando se permiten sólo se toleran en situaciones especiales, como por ejemplo el carnaval (Otero 73). En *La guaracha* el mismo tapón se convirtió en una especie de carnaval cuando “el genterío se ha bajado de los carros, el genterío ha declarado este miércoles como día nacional de la guaracha, el genterío se remenea cuando corea *la vida es una cosa fenomenal.*” (220). Aunque cabe añadir que en esta misma escena el narrador compara a la guaracha con una peste que ha tomado al país de punta a punta de la que nadie podrá escapar. Entonces, aunque por un lado en *La guaracha* el vacilón respalde el orden establecido al impedir su cuestionamiento; por otro el vacilón desenfrenado también se resiste a los mecanismos de disciplina dominante (Otero 73-75).

Si se sigue este argumento se puede ver que aún en una sociedad que parece estar controlada por la industria cultural, los grupos marginados saben o perciben que son dominados, saben por qué o por quienes, y lejos de consentir esa dominación inician todo tipo de modos sutiles de soportarla, resistirla, hablar de ella y confrontar un mundo lleno de desigualdades y cargado de relaciones de poder (Sayer 28). El vacilón sin freno y la liberación del cuerpo en el baile son una forma sutil pero cotidiana y permanente de resistir a la dominación de la clase en el poder y el discurso hegemónico en la música popular sobre lo correcto e incorrecto, lo deseable e indeseable, lo valioso y lo nocivo; en otras palabras, a la autoridad moral, lo cual es de gran importancia porque cada proyecto hegemónico conlleva una carga o regulación moral, estableciendo los límites de lo correcto e incorrecto, para tratar de crear subjetividades e identidades sociales (Alonso 8). Así, en concordancia con Perivolaris se puede decir que la cultura popular es “a vital element in a highly contested Puerto Rican identity” (2000:16). En *La guaracha* la identidad puertorriqueña y la unidad nacional son cuestionadas ya que los intereses de clase mantienen a la sociedad polarizada, lo cual se revela en la lucha cotidiana por definir

cuál será la música que represente al país y todos deban escuchar. Sin embargo, estos elementos de resistencia en la novela son tenues, en cambio la atracción hacia el consumo de masas y silencio de la crítica son mucho más fuertes y amenazan con llevar al país a la destrucción.

3.2 La música popular como fundamento para la construcción de la identidad Latinoamericana en *La importancia de llamarse Daniel Santos*

Casi diez años después de publicada *La guaracha del macho Camacho* aparece *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Este texto, descrito por el autor como una fabulación, es un texto híbrido que combina distintos discursos narrativos. Colón Zayas lo describe como una fusión de crónica periodística, novela, ensayo, diálogo dramático, testimonio y diario de viajero (Perivolaris 2000:117). En *La importancia*¹⁶ el narrador recoge diversos testimonios en toda Latinoamérica sobre el significado de Daniel Santos en la vida de sus aficionados y los combina con el relato de un narrador que interactúa con el lector, estrofas de boleros interpretados por Daniel Santos, ensayos, entrevistas y fragmentos de lo que parecen ser los diarios del narrador. Este texto presenta una pluralidad de voces, donde no sólo el narrador expresa sus opiniones, sino que el texto se construye entre el lector, el narrador y la pluralidad de voces presentes. *La importancia* no es un texto convencional; es decir, no contiene un principio y un fin, sino que al ser presentado en múltiples fragmentos el lector tiene la libertad de interpretarlo a su manera y elaborar su propia opinión sobre Daniel Santos y Latinoamérica e incluso reflexionar sobre la influencia de este cantante en su propia vida cotidiana. De esta manera, Sánchez permite que desde lo popular, el lenguaje utilizado y las intervenciones de los propios aficionados a Daniel Santos, se construya un discurso sobre la cultura y la música popular, y no desde los valores de la sociedad burguesa.

¹⁶ De ahora en adelante me referiré a *La importancia de llamarse Daniel Santos* como *La importancia*.

Efraín Barradas describe *La importancia* como “un texto fragmentario donde las categorías genéricas y el concepto de decoro de la estética académica y el de la moral burguesa quedan a su vez fragmentados en los mil pedazos que componen el texto mismo como si éstos fueran pequeñas piezas de un rompecabezas que la lectora o el lector (...) tiene que reconstruir.” (*La importancia* contraportada).

En *La importancia* Sánchez transgrede por un lado la estética de la narrativa convencional. Su relato, como lo describe Barradas es un texto fragmentario en el que el lector es también parte de la narración, porque el narrador lo hace partícipe al dirigirse a este y preguntarle su propia opinión sobre lo que se narra. Por otro lado, *La importancia* afronta la ética y la moral burguesas al dedicar su texto a la figura de Daniel Santos y exponerlo como uno de los más importantes símbolos puertorriqueños y latinoamericanos. El escoger a Daniel Santos, una figura de la cultura popular, y no a un personaje preferido por la élite puertorriqueña Sánchez pone en entredicho la autoridad y la validez de los símbolos promovidos por la élite, y desafía la moral que acompaña la elección de los símbolos nacionales burgueses. Daniel Santos, un individuo que tuvo problemas con la justicia, considerado vulgar e indecente por las élites, es el personaje que Sánchez exalta como una importante figura en la construcción de la identidad nacional. Al igual que Rodríguez Juliá, de nuevo el escritor escoge a una figura de la cultura popular, marginada por las élites, para debatir y desafiar el discurso nacional existente, para afirmar que la identidad nacional se construye desde abajo. Así Sánchez describe a Daniel Santos como: “Mito raso y sato, populachero y al natural. Mito que se afianza de boca en boca. Mito que no será estampa de almanaque.” (73).

Entonces, la figura de Daniel Santos es el eje principal de este texto. De origen puertorriqueño este cantante recorrió toda Latinoamérica cantando boleros y guarachas, llegando a convertirse en uno de los íconos de la cultura popular latinoamericana. Daniel Santos proviene

de los barrios más humildes de Puerto Rico, nació en 1916 en una barriada donde “tuvo que adueñarse de los códigos de la barriada... por criarse en el fondo del caldero urbano, por criarse en *Tras Talleres* —que fue barriada periférica de un país que es periférico.” (84). La vida de Daniel Santos se caracterizó por estar llena de aventuras, por sus irreverencias y por ser visto como un símbolo del machismo en Latinoamérica. Como menciona Perivolaris “...as a popular symbol, Daniel’s career gives rise to a black legend of drink, drugs, women and prison” (123). Según este mismo autor Daniel Santos es parte de la cultura popular que “flouts the rules of politeness, decency, and good taste adhered to by the easy morality of the ruling classes...” (Ibid).

Al igual que en *La Guaracha* y en *El entierro de Cortijo*, en *La importancia* es constante el esfuerzo por traer la cultura popular al discurso literario; es decir, por incluir la vida cotidiana y el lenguaje de la mayoría en el espacio de las artes para afrontar, desafiar y exponer la moral y la estética de la élite que ha querido apropiarse del derecho de definir quién y qué elementos culturales deben enaltecerse en la construcción de la identidad nacional. Al presentar a Cortijo y a Daniel Santos, considerados vulgares, corrientes y sus expresiones populacheras, de poco gusto y sofisticación, Rodríguez Juliá y Sánchez reafirman que la identidad nacional no es un proyecto de las elites, sino de la mayoría, y que ni la moral y la estética que proclaman las clases dominantes han encontrado eco en la mayoría. Los valores de la élite son desafiados por los representantes de la cultura popular, pero más aún por sus admiradores, quienes exaltan a figuras como Daniel Santos y Rafael Cortijo porque ven en ellos la exposición de sus propios descontentos. Además, son estas figuras en quienes ven materializados sus desacuerdos con los valores de la elite que trata de negar validez a las expresiones populares; las cuales ponen de manifiesto que su moral y estética no son hechos naturales obvios, sino que son construcciones políticas que tratan desesperadamente de afianzarse despreciando las creaciones populares.

Así, a pesar de que Daniel Santos no sea el representante idóneo de la identidad nacional y latinoamericana según las élites, la figura de este cantante y su música llegaron para quedarse y reafirmar la identidad latinoamericana frente a la cultura comercial estadounidense. De esta manera, Sánchez se refiere Daniel Santos como: “El sueño público (que) exhibe su eternidad en el museo de la memoria colectiva.” (75), que sobrevivirá en la memoria colectiva a pesar del tiempo y de las nuevas olas de la cultura popular comercial. Leamos el siguiente fragmento que ejemplifica la afirmación anterior: “Y cuán dura y cuesta arriba y desventajosamente competida es la sobrevivencia de un cantar achacado de olvidable por la juventud que concreta su revulsivo iniciático en la música de los ruidos inclementes; juventud roquera, juventud cocola, juventud ankana y elvisera, juventud travoltana, jacksoniana y madonnera. Cantar de Daniel Santos acusado de ejemplo de los gustos imperantes en los tiempos en que el Abuelo no se había convertido en refunfuñada obligación del día de los muertos y la Abuela no estaba ajadizo pichoncito. Cantar de Daniel Santos achacado de *Imagínate que se acompaña con maracas*. No obstante, desventajado en la competencia con la música estridencial, desventajado en la competencia con un show en que la canción secundaria y prepondera su coreografía, haciendo camino al andar como dijo el Poeta, el cantar de Daniel Santos sobrevive a los voltajes electrocutadores del pubis rotador de Elvis Presley; sobrevive a los opus en genio desgredado de los chicos de Liverpool; (...). El cantar de Daniel Santos sobrevive a cuanto cantar salió loco de contento con su cargamento hacia la vapuleada modernidad.” (77)

Entonces, es la figura de Daniel Santos, una figura marginal al igual que La Estrella en *Ella cantaba boleros*, y Cortijo en *El entierro*, quien el escritor escoge como símbolo de lo nacional, de lo puertorriqueño. De nuevo es un cantante pobre e irreverente ante la moral burguesa, quien sirve de protagonista. De acuerdo con Perivolaris, Daniel Santos es un héroe popular que ofende a las clases dominantes al no dejar asimilarse en las categorías

convencionales de virtud, deformadas por los políticos corruptos; además como un mulato ofende las virtudes criollas tradicionalmente defendidas por las clases altas en Puerto Rico (124). Aunque *La importancia* mantiene ciertas similitudes con *La guaracha* en cuanto a la perspectiva con la que Sánchez se refiere a la música popular, en *La importancia* se puede observar que la actitud del escritor es mucho más optimista (Perivolaris 2000:117). Sin lugar a dudas la actitud de Sánchez es mucho más optimista que en *La guaracha*, porque la música popular no sólo es un consuelo inútil a los problemas de las clases marginadas, sino que también es uno de los fundamentos más sobresalientes para construir una identidad Latinoamericana. Sin embargo, su actitud no es del todo positiva, en gran medida la música popular sigue siendo el consuelo para la gran mayoría que tiene que encontrar fuerzas soñando porque sus condiciones cotidianas difícilmente mejorarán. Así, Daniel Santos se convierte, al igual que la guaracha, en un paliativo, en un sueño colectivo que mantiene a la población marginada en el ruedo porque por lo menos puede seguir soñando con la música de Daniel Santos.

Comparando *La guaracha* con *La importancia*, Perivolaris menciona que en *La guaracha* se presentan marcadamente los conflictos de clase, pero en *La importancia*, según Perivolaris, Sánchez desarrolla una visión de una cultura popular unificadora que al igual que en *La guaracha* es una cultura popular, según Perivolaris, que desafía los modelos exclusivos de la identidad puertorriqueña promovida por la burguesía autoritaria (116). Por otro lado, según este mismo crítico, en *La importancia* Sánchez reconcilia los conflictos de clase. El conflicto de clases, según Perivolaris se disuelve porque la música de Daniel Santos, sobre todo sus boleros, llegó a ser del gusto de pobres y ricos por igual porque su música es para todos los marginados, los de la sociedad y los del amor.

Como mencioné líneas arriba concuerdo con Perivolaris cuando afirma que en *La importancia* Sánchez desafía los modelos culturales promovidos por la burguesía para construir

la nacionalidad puertorriqueña, y que fue o sigue siendo una base importante para construir la memoria colectiva latinoamericana. Sin embargo, creo que aunque en *La importancia* se resalta el aspecto unificador de la cultura popular en la construcción de la identidad Latinoamericana, también queda claro que lo es sólo entre la población más pobre. En *La importancia* la cultura popular tiende puentes de reconocimiento mutuo sólo entre la población marginada de Latinoamérica, la América descalza. Si bien en *La importancia* algunos miembros de las clases dominantes también se identifican con Daniel Santos, únicamente lo hacen con los temas de su música, de los boleros en específico, el amor y el desamor, pero no con la figura de Daniel Santos. Creo que el hecho de que la música de Daniel Santos también guste a los ricos no significa que Sánchez implique que la música de Daniel Santos haya borrado las fronteras de clase. Por el contrario, considero que en *La importancia* es evidente que a pesar de la identificación de ricos y pobres con la música de Daniel Santos el abismo entre las dos clases continúa y es impenetrable porque la clase dominante sólo ha escogido un elemento aislado de Daniel Santos, el tema del amor en los boleros, y para nada se identifica con el resto de la población que disfruta de la música de Daniel Santos, quien a pesar de todo es el cantante de la América descalza.

A pesar de la música de Daniel Santos en Latinoamérica hay un “*diálogo imposible del Mierda y de la Crema*” (119), porque se trata de dos mundos separados para quienes Daniel Santos no significa lo mismo, por un lado está el “Bando aparte (de los) que trabajan por sus manos (...). Bando aparte los que trabajan de sol a sol, carretean el cieno, comen la sémola y la arepa, el Arroz y el casabe, el pan a secas, entregan los vástagos a las huestes de la peonía o la sucursal del infierno que es la mina” (120). Y por otro lado “Bando aparte los ricos (...) Bando aparte el que se sutiliza de tanto no hacer nada, una tropa de sirvientes lo acordona, desconoce otro horizonte que no sea la crema delicada” (120). La diferencia de clases es irreconciliable y

ambos bandos no podrán acercarse sólo por compartir el gusto por los boleros interpretados por Daniel Santos, porque además cabe mencionar que la clase alta es descrita como marginada sentimental por lo que escucha los boleros del cantante, pero en ningún momento se menciona que también escuche las guarachas de Daniel Santos ni que las baile como el resto de sus aficionados en la barriada.

Al describir a Daniel Santos, Sánchez se refiere a él como un cantante de “procedencia barriobajera” (80), y no como un cantante de las élites, cuya procedencia lo ha marcado para siempre como un miembro de la clase baja ya que tiene “los manierismos que dicha procedencia contagia. Y las diferencias que prosperan en toda marginación y toda periferia; diferencias que dibujan un tatuaje imborrable en los de abajo y los de arriba” (80). De esta manera, al hacer referencia a las clases altas a quienes también les gusta la música de Daniel Santos, y al ‘redondear las opiniones’ (87), es decir, al plasmar lo que opinan los de arriba del otro público de Daniel Santos, señala: “Daniel Santos no es, impositiva, monográficamente, por antonomasia, un cantante para fregonas, dependientes de la chalina engrasada, taxistas del sobaco irredento, ordinariotes que no tienen dónde caerse muertos, putones embellacados por los centauros que los escalan, hampones, gentuza y gentucilla tildada de plebe de mierda, chusma, morralla, broza, el infame lumpen” (87).

Al igual que Perivolaris, Rowe y Schelling afirman que en *La importancia* la música cruza las fronteras de la división de clases así como las fronteras nacionales, alimentando la máquina de las emociones en donde Sánchez rompe con la supuesta incompatibilidad entre la industria cultural y el auténtico sentimiento (217-218). Como mencioné líneas arriba, por un lado se pudiera argüir que la música de Santos cruzó fronteras de clase, pero creo que es más acertado decir que a pesar de su música las fronteras de clase se mantienen tan firmes como siempre. No obstante, concuerdo con el segundo punto mencionado por Rowe y Schelling, en *La importancia*

Sánchez rompe con la incompatibilidad entre la industria y el auténtico sentimiento. En *La guaracha* la población fue presentada como gente enajenada con los productos culturales, incapaces de pensar ni sentir por sí mismos, por lo menos no de manera consciente. En cambio en *La importancia* la música de Daniel Santos es una extensión de los sentimientos de cada uno de sus aficionados; la música de Daniel Santos los interpreta y los traduce, por lo menos esa es la impresión que crea el texto, al presentar las voces múltiples de la audiencia de Daniel Santos sobre la importancia de su música en sus vidas.¹⁷ Como el mismo Sánchez señala “la música, lenguaje no verbal, en conjunción con los textos de las canciones que escuchamos, nos traduce, es decir, ayuda a interpretarnos a nosotros mismos, a leer nuestras experiencias en el lenguaje de un “otro” que también es uno mismo” (Aparicio 1993:87).

Sin embargo, en *La importancia* la música de Daniel Santos, a pesar de todo, es en gran medida la traducción de la población más pobre; aunque guste a los ricos Daniel Santos sigue expresando la experiencia de los marginados. Veamos lo que comenta Sánchez al respecto: “No es que Daniel Santos cante como canta y sanseacabó. Es que en su arte se infieren las gesticulaciones desgarradas del que rodó por ahí, del que se vio en la necesidad de ponerle banderillas a la vida, del que un chispa de bienestar le costó el triple que a la humanidad restante, del que esforzó el esqueleto para sobrevivir. Y el público, cuyos sueños convergen en el hechizo de la imagen de Daniel Santos, rebusca la letra de los boleros y las guarachas que él canta, convencido de que son recovecos y puntuales de la propia existencia trastocados en canción, letra de un pasionario doméstico que la música encandiló” (85-86).

De esta manera, una constante en los dos trabajos es que la música popular es vista como un consuelo para los marginados que poco pueden hacer para cambiar su situación. La música popular es “uno de los pocos nutrientes que la clase pobre tiene siempre a su alcance... uno de

¹⁷ Asesoría personal con profesora Andrea Morris.

sus escasos bienes”¹⁸ En *La importancia* por ejemplo, una frase con la que describe el contexto en el cual se construye la imagen de Daniel Santos y que se repite constantemente es la que se refiere a Latinoamérica como “La América amarga, la América descalza, la América en español”. Cabe mencionar que al igual que en *La guaracha* aunque la música puede ser un fundamento para construir lazos de solidaridad, en *La importancia* es claro que es la pobreza el elemento común que obliga a construir lazos de solidaridad y cooperación. En el siguiente fragmento podemos leer la afirmación anterior: “En la barriada las casas son chiquitas y las familias son grandes. En la barriada la familia es familión. De cualquier maya sale un hermano. De cualquier tarde se baja un primo llegado del campo a quedarse en la casita, menos que chiquita, en lo que busca y encuentra trabajo. El día que nadie lo recuerda aparece un tío materno que se separó de la doña y no quiere rodar por ahí. ¿Qué se le va a hacer? El infundio de que donde comen dos comen tres es un dogma entre los pobres. ¿Qué se le va a hacer? Los pobres son solidarios. La sangre pesa más entre los pobres. La sangre obliga más entre los pobres.” Entonces, aunque Sánchez señala que la música de Daniel Santos ha construido una memoria colectiva y una identidad latinoamericana, de ninguna manera su perspectiva es romántica, sino que establece que aunque la música popular es un elemento importante de identificación, es la experiencia común en la pobreza, en toda Latinoamérica, lo que identifica a unos con otros y cuya experiencia ha encontrado resonancia en la música de Daniel Santos.

Es entonces gracias a la aceptación de Daniel Santos entre la clase pobre que Daniel Santos se convirtió como un importante elemento de identificación popular entre los latinoamericanos. Como menciona Barradas, incluyéndose a sí mismo en el comentario, “los latinoamericanos compartimos figuras cimeras de nuestra cultura popular: María Félix, Carlos

¹⁸ Entrevista realizada a Sánchez por Carmen Dolores Hernández, disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2002/11/03/sem-dolores.html>

Gardel y Celia Cruz, por ejemplo, pertenecen a todos nosotros y por ello los hacemos mitos nuestros de cada día” (*La importancia*: contraportada). La figura de Daniel Santos es entonces un aporte de Puerto Rico para la identidad de Latinoamérica, con lo que Sánchez reafirma que Puerto Rico mantiene una conexión cultural y simbólica con Latinoamérica y no con Estados Unidos. Según Barradas “El rescate de la cultura popular que estas figuras encarnan (María Félix, Carlos Gardel, Celia Cruz, entre otros) y el reclamo de haber contribuido como puertorriqueños a la formación del mundo de los mitos populares compartidos por todos los de Nuestra América llevan a Luis Sánchez a crear un texto que presenta una visión amplia de lo hispanoamericano” (*La importancia*: contraportada).

Considero que el giro de enfoque hacia la necesidad de revalidar una identidad Latinoamericana y no solamente nacional se debe en gran medida a que el texto se elaboró y publicó cerca de cumplirse los 500 años de la Conquista de América. La conmemoración de los 500 años de la Conquista marcó un período de gran efervescencia en las artes y en la arena política y cultural en general. Innumerables ensayos, revistas, textos literarios, simposiums, charlas, conferencias y artículos se publicaron y llevaron a cabo para evaluar el hecho histórico y los cambios en Latinoamérica desde entonces. Y desde luego innumerables creaciones musicales fueron compuestas por artistas de toda Latinoamérica, las cuales también se incorporaron a la discusión sobre el aniversario de los 500 años de la Conquista. Asimismo, el aniversario de la Conquista también propició la discusión sobre los aspectos culturales, económicos, políticos y sociales que a lo largo de la historia habían creado un escenario común y una memoria colectiva compartida. El mismo Sánchez hace alusión al advenimiento del quinto centenario de la Conquista y de Latinoamérica ante la modernidad. Veamos: “¡Con la modernidad hemos topado! Y hay que ver los accidentes que topar con la modernidad ocasiona. Visto con los quevedos de la razón, que cuando se la sueña produce monstruos goyescos, la modernidad es una

señorona histórica que está en el umbral de los quinientos años, pese a que se decora la cara como una adolescente liberada y actual” (78). Cabe recordar que es también en los ochenta cuando Latinoamérica atravesaba por una de las peores crisis económicas de la historia moderna. Además, se enfrentaban ante la encrucijada de aceptar o no de lleno el modelo neoliberal impuesto por los poderíos económicos occidentales.

En *La importancia* por un lado Sánchez cuestiona la supuesta modernidad que ha alcanzado Latinoamérica después de 500 años de la conquista. De cara a la modernidad y al cambio de siglo, Latinoamérica seguía y sigue siendo una región donde una gran parte de la población vive en la pobreza. Así, describe a la modernidad como: “*La modernidad como tiranía. La modernidad inauténtica. La modernidad como pendejada pasajera*” (110). Esta modernidad como pendejada pasajera, recalada por los políticos ante el advenimiento de los 500 años de la conquista, es uno de los comunes denominadores de los países latinoamericanos. Asimismo, Sánchez resalta otras experiencias comunes entre los latinoamericanos, por ejemplo señala que el relajo se ha vuelto un arma de los desprotegidos, pero al mismo tiempo critica esta situación y menciona: “Como si el reír, con segundas, fuera la arma suplente de los hijos, los nietos, los bisnietos de quienes se pudren en las tumbas sin nombre; los hijos, los nietos, los bisnietos de los fusilados, de los desaparecidos; los hijos, los nietos, los bisnietos de las dictaduras que reducen a puré cremoso los cojones de la disidencia (110).

La importancia es entonces un esfuerzo por incluir en el discurso de la modernidad a los marginados, a los desprotegidos, a la chusma, a la barriada, a los de abajo. *La importancia* es en gran parte un recordatorio de que la modernidad es una falacia porque nunca se podrá alcanzar en los países latinoamericanos donde la pobreza es moneda corriente. Veamos como describe la situación de aquellos que alimentan sus sueños en la música de Daniel Santos: “*Una excursión abreviada por el ridículo de la América amarga, la América descalza, la América en español. La*

bohemia se venga de la vida, la castiga con las bromas insurrectas, con el lenguaje excrementicio, con el bofetón a la solemnidad fingida. Como si el pobre de olor basto y la pústula, el pobre del modal desconcertante, el pobre certificado por el idioma español de mendigar y de servir, el pobre que engrosa la legión de los cualquiera, intuyera en el humor transgresor el desquite factible. Como si el humillado por los siglos de los siglos, protestara contra el gorilón de turno con la trompetilla que recatan las risitas. El gorilón canallón que succiona las vidas. El gorilón militarón de la cuenta bancaria en suizo ascenso. El gorilón santurrón que se apodera del reino de este mundo y le compra el eterno a la *Apostólica y Romana* (109-110).

De esta manera, en *La importancia* Sánchez presenta a una Latinoamérica múltiple pero unida gracias a que aunque de manera compleja comparte un espacio cultural y una memoria colectiva (Perivolaris 2000:117) a pesar de la ineficacia de la clase gobernante para construir puentes de comunicación y entendimiento entre los latinoamericanos. En *La importancia*, de nuevo aparece la ineficacia de la clase gobernante, de izquierda y de derecha, no sólo en cuanto a sus capacidades para dar solución a los problemas de sus países, sino aparecen como sectores oportunistas que tratan de utilizar la cultura popular para sus propios intereses. Veamos como describe a la derecha y a la izquierda: “Gran derecha. La Derecha Perfecta. La Derecha que reduce a puré cremoso los cojones de la disidencia. La Derecha sataniza a quien discrepa (...) Gran Izquierda. La Izquierda Perfecta. La Izquierda que reduce a puré cremoso los cojones de la disidencia. La Izquierda que sataniza a quien discrepa” (89). En este sentido, a pesar de la ineficacia de la clase gobernante, la música popular aparece como un fuerte elemento de cohesión, mucho más poderoso que las alianzas políticas y económicas, la cuales son ya de por sí escasas. El bolero ha sido entonces un elemento común en todos o la mayoría de los Latinoamericanos, que ha ayudado a crear una memoria colectiva con bases similares, lo cual no

ha se ha podido lograr a través de ninguna otra vía. El bolero y las figuras mitificadas ligadas a éste como en este caso Daniel Santos, no tienen una nacionalidad específica, pertenece a todos desde que a partir de la década del treinta empezó a ganar gran popularidad en toda Latinoamérica (Perivolaris).

En concordancia con el argumento anterior, en uno de sus ensayos Sánchez afirma que “la letra del bolero, y del tanto y de la ranchera y de la guaracha y cuanto son y cantar ha servido al hispanoamericano para bailar, gozar, para llorar” (1997: 24). La música popular posibilita la formación de una memoria integrada, integración que según Sánchez “apenas se la proporcionan la política y la historia, tan típicamente dispersas en el continente hispanoamericano, tan notoriamente incoherentes, tan desfasadas y deslucidas como métodos de conocimiento y empeños de convivencia, tan auspiciadoras de las más estrujadas disensiones. En la letra de un bolero o un tanto o una ranchera o una guaracha se teje una posibilidad de acuerdo y hasta un espacio de auténtica pacificación” (1997: 24-25). Así, la música es un vehículo para la memoria y la identidad colectivas que se extendió por todo el continente vía la radio y la industria discográfica en los treinta justo cuando la industrialización y urbanización de los países latinoamericanos estaban en auge (Aparicio 1998).

La popularidad de Daniel Santos es en gran medida el producto de la industria cultural, de los medios de comunicación masivos. Sin embargo, Daniel Santos logró utilizar estos medios para expandir su presencia y desafiar con ello la moral y la estética burguesas. Al igual que Cortijo y su Combo, su sola presencia significó una afrenta al buen gusto de las clases dominantes y en este caso aunque su música sirvió para alimentar sueños individuales, sus boleros y su propia figura convertida en mito sirvieron para nutrir los elementos simbólicos de identificación entre Latinoamérica tomando como base la representación de la población marginada, la de la América descalza, como la describe Rafael Sánchez.

Sin embargo, en *La importancia* el rol de la música popular es de nuevo un escenario complejo, porque si bien la figura de Daniel Santos conecta a Puerto Rico con el resto de Latinoamérica y permite crear una cultura popular común, considero que en *La importancia* la música popular también es vista como adormecedora de la crítica social porque las canciones de Daniel Santos alimentan los sueños individuales y no tanto colectivos. Todos sueñan de manera individualizada, los pobres sueñan que al igual que Daniel Santos, quien proviene de las zonas pobres y marginadas de Puerto Rico, podrán salir del atolladero. Por su parte, los ricos sueñan con vivir un amor como en los boleros. Según Pedro Vargas, el bolero y la presencia del cantante parecen ser el remedio a todos los males que padecen los pueblos, parecen ser el elemento de redención para los que sufren en Latinoamérica. La música de Daniel Santos no les resuelve los problemas económicos ni sociales a los pueblos, pero la letra de sus boleros les permite alejarse psicológicamente de sus penurias, porque además, Daniel Santos por haber nacido en los barrios proletarios y pobres de Puerto Rico es el individuo idóneo para entender el sufrimiento de los marginados (113, 117). De esta manera, al igual que en *La guaracha* en gran medida la música popular es vista como un escape a los problemas, alimentando ilusiones individuales sin propiciar ninguna acción que vaya más allá del disfrute momentáneo y pasajero de las canciones traídas por la industria cultural.

Tanto en *La guaracha del macho Camacho* como en *La importancia de llamarse Daniel Santos* la música popular es presentada como un escenario complejo en donde por un lado pueden observarse los conflictos de intereses entre diversos grupos en la sociedad, todos tratando de definir qué música merece la pena ser escuchada y preservada para representar al país; y por otro, es vista como un instrumento en manos de las clases dominantes para acallar a la población y mantener sus posiciones de privilegio. Sin embargo, también es expuesta como un elemento cultural de gran fuerza que ha ayudado a construir una memoria colectiva que une a toda

Latinoamérica, y que ha facilitado la conexión de Puerto Rico con Latinoamérica y no con Estados Unidos. Asimismo, aún en la música de Daniel Santos, en gran medida creada o difundida por los medios de comunicación masiva, la población encuentra modos de resistir a la dominación, por ejemplo, al defender como alternativa de comportamiento y gustos musicales los que no son dictados por las clases dominantes, argumento presente tanto en *La guaracha* como en *La importancia*. En *La guaracha* la música populachera se antepone a la música de Chopin apreciada por Graciela, y en *La importancia* Daniel Santos es el héroe que desafía los discursos esencialistas sobre identidad nacional que pretenden generalizar los valores de la burguesía y presentarlos como los únicos válidos. En conclusión, Sánchez es congruente con la nueva narrativa puertorriqueña que él mismo impulsó, ya que en los dos textos dibuja un mapa complejo de la sociedad e identidad puertorriqueñas.

CONCLUSIONES

La interrelación de la literatura con otras expresiones culturales y sociales, en particular la música popular fue el tema en el cual centré este trabajo. Definiendo a la música popular desde un punto de vista político, es decir, no como una producción cultural ingenua ni ajena a intereses políticos y económicos, sino como un espacio donde se llevan a cabo y es posible vislumbrar las luchas de poder entre los distintos sectores de la sociedad. La música popular, debido a que se inserta y se vive en la vida cotidiana, es el espacio ideal desde donde los grupos dominantes tratan de asegurar su hegemonía. Al establecer qué y qué no es música digna de apreciarse, así como quién y quién no puede interpretarla, los grupos en el poder tratan desesperadamente de hacer válidos sus propios valores y pretenden generalizar su particular visión del mundo para poder mantenerse en las posiciones de poder.

Todos los textos analizados en esta tesina presentan un panorama complejo de las sociedades y contextos sociales desde los cuales y sobre los cuales escriben. Todos ellos desafían los valores establecidos por la burguesía en cuanto a los elementos culturales dignos de incluirse en la construcción de la nacionalidad y desde una perspectiva más inclusiva integran al discurso sobre la identidad nacional los sectores de la población y sus expresiones culturales antes ignoradas, excluidas y menospreciadas por los grupos en el poder. Cabe hacer especial mención al caso particular de *Ella cantaba boleros* ya que fue escrito en un período de transición muy particular. Originalmente este relato fue escrito durante los primeros años de la revolución cubana, la cual precisamente tenía como uno de sus principales objetivos terminar con la burguesía y las diferencias de clase. Sin embargo, al término de la revolución y durante sus primeros años cuando los cambios hacia una sociedad más equitativa estaban llevándose a cabo, las actitudes, valores, gustos, estética y moral burguesas seguían estando presentes en la sociedad

cubana y en gran medida estableciendo los términos de convivencia. Asimismo, aunque el gobierno revolucionario dio muy pronto por terminado el problema de la discriminación racial al impedir cualquier asociación o discusión en términos de raza, ello no significó que el problema hubiera sido en realidad resuelto. Además, al impedir cualquier discusión en términos de raza y declarar el problema resuelto en 1962¹⁹, el gobierno revolucionario ignoró otras cuestiones imoportantes, como por ejemplo, el trato o papel que iban a tener las creencias, prácticas y vida cultural de la población afrocubana en la nueva sociedad. De esta manera, al escribir en un nuevo país socialista, Cabrera Infante se permite hablar y criticar los valores, estética y moral burguesas porque estaban arraigados y todavía presentes en la nueva Cuba socialista.

El debate central en cada uno de los textos presentados en este trabajo es el de la construcción de la identidad nacional, ya que todos fueron escritos en períodos de profundos cambios políticos, sociales y económicos. Tanto Guillermo Cabrera Infante, como Edgardo Rodríguez Juliá y Luis Sánchez rompen con los discursos autoritarios sobre la identidad nacional e incluyen en sus textos el discurso de la música popular, considerado vulgar y poco sofisticado o de interés por las élites.

Ella cantaba boleros, aunque publicado como relato independiente hasta 1996, surge de una de las historias desarrolladas por Cabrera Infante en *Tres Tristes Tigres* en 1966, poco después del triunfo de la revolución cubana. En su novela, la exaltación del bolero y sobre todo de una figura negra, considerada grotesca y vulgar desde el lente del personaje blanco, es vista como la representante genuina de la música y la cultura cubanas. El esfuerzo por incluir en el discurso oficial posrevolucionario la importancia del bolero y la significativa presencia de la población afrocubana en Cuba en gran parte se debe a que al triunfo de la revolución, por un lado todos aquellas manifestaciones culturales que no defendieran abiertamente las causas y los

¹⁹ Asesoría personal con profesora Andrea Morris.

preceptos de la revolución eran considerados inútiles y en algunos casos hasta fueron prohibidos. Por otro lado, la exaltación de la Estrella, una cantante cubana negra, problematiza el discurso de unidad nacional y homogeneidad promovido por los defensores de la revolución cubana. Si bien después de la revolución cubana los problemas y la situación de desventaja de la población afrocubana fueron reconocidos y hasta cierto punto atendidos, el debate se centró en la situación de clase de los pobladores de la isla, impidiendo la asociación de sus habitantes en términos de color.

El entierro de Cortijo de Edgardo Rodríguez Juliá es también un intento por incluir la voz y la imagen de la población afropuertorriqueña en el debate de la identidad nacional. Al igual que en Cuba, en Puerto Rico se niega que existan tensiones de raza, y el debate se ha centrado en las diferencias de clase. En el caso particular de Puerto Rico, fue gracias a la música y a la presencia de Cortijo y su Combo, todos músicos negros, que el discurso sobre la identidad nacional dio un giro y puso atención a la experiencia particular de la población afropuertorriqueña.

Tanto el texto de Cabrera Infante como en el de Rodríguez Juliá se concentran entonces en los conflictos de raza en Cuba y en Puerto Rico. Ambos autores descubren que a pesar de negarse los prejuicios raciales se encuentran arraigados en ambas sociedades, tanto que el lente de los personajes blancos nunca puede librarse de ellos. En *Ella cantaba boleros* Códac siempre se sorprende a sí mismo elaborando conjeturas sobre Estrella de acuerdo a los prejuicios raciales con los que ha crecido y aprendido a ver al otro. Asimismo, Rodríguez Juliá, aunque es consciente de que los prejuicios raciales son en gran medida sostenidos por imágenes distorsionadas de la realidad promovidas por los grupos en el poder, también se da cuenta de que le será muy difícil que la relación entre el *nosotros*, grupo en el que se incluye, y el *ellos* deje de estar mediada por la imagen negativa construida alrededor del otro. Considero que el trabajo de

estos dos escritores se centra en las cuestiones de raza porque intentan alejar el debate sobre la identidad nacional de las cuestiones de clase. Como mencioné líneas arriba, después de la revolución cubana las asociaciones civiles en torno a la raza no eran permitidas, porque supuestamente fragmentaba a la sociedad que la revolución trababa de unir. Por otro lado, el trabajo de Juliá se publica después de otros trabajos centrados en los conflictos de clase, el de Sánchez por ejemplo. Asimismo, se lleva a cabo en torno a la muerte y entierro de Cortijo, lo que reaviva las discusiones sobre la presencia afropuertorriqueña en la isla.

Por su parte el trabajo de Luis Sánchez se aboca en discutir los conflictos de clase en la sociedad puertorriqueña. Considero que ello se debe a que realiza su trabajo justo cuando la clase proletaria empieza a crecer enormemente en Puerto Rico. El cambio de sistema económico, de uno agrario a otro industrial propició grandes olas migratorias a las principales ciudades de Puerto Rico y por supuesto a Estados Unidos también, con lo cual las ciudades puertorriqueñas empezaron a sufrir las consecuencias del caos ocasionado por el rápido y desproporcionado crecimiento de éstas.

En todos los trabajos el papel de la música popular en la construcción de la identidad nacional e identidades colectivas tiene un lugar central; asimismo todos cuestionan la música propuesta por las clases dominantes como representativa de la experiencia social, económica, cultural y política del resto de los sectores sociales. Sin embargo, el panorama expuesto por los escritores es un escenario complejo. En primer lugar la música popular es vista como un escenario que permite visualizar los conflictos presentes en la sociedad, ya sean los de clase o los de raza. La música popular es presentada como un espacio en donde diversos grupos tratan de asegurar sus propias posiciones de poner o donde otros intentan hacer escuchar su voz. En segundo lugar, la música popular es expuesta como un importante factor en la construcción de identidades colectivas y como un arma política desde la cual aquellos que no tienen ni voz ni

voto en las vías oficiales, pueden habar y hacer acto de presencia desde la música. Sin embargo, debido a que la música popular se inserta en el espacio de la cotidianidad, también es presentada como la herramienta ideal en manos de los grupos dominantes para acallar la disidencia.

Tanto Cabrera Infante como Sánchez resaltan que una vez que las creaciones musicales son secuestradas por la industria cultural pierden toda su fuerza y capacidad de convertirse en un espacio colectivo desde donde se pueda tener una presencia política, y se convierten en meros productos de mercado que bailan y se componen al ritmo de los grupos dominantes. Sin embargo, la industria musical también es presentada como un instrumento que también puede estar al servicio de los grupos marginados. El caso de Rafael Cortijo lo ejemplifica muy bien, ya que no sólo logró rescatar la bomba y la plena de las manos de la élites y regresarla a sus orígenes proletarios afropuertorriqueños, sino que gracias a la industria musical y a los medios masivos de comunicación consiguió abrir un espacio para la población afropuertorriqueña en el escenario político y cultural de la isla. Por su parte Sánchez también subraya que los lazos de identificación entre los latinoamericanos por medio de la música de Daniel Santos en gran medida también fueron posibles gracias a que tuvo a su alcance a la industria musical y los medios de comunicación masiva como sus herramientas principales.

Así, en este trabajo hemos visto que en la literatura del Caribe hispano, particularmente en Cuba y Puerto Rico, ambos países con una gran historia y riqueza en cuanto a producciones musicales se refiere, la música popular es presentada como un escenario complejo, aunque el común denominador es que nos permite observar las luchas de poder en la sociedad. Asimismo, en Puerto Rico la música popular se encuentra presente en la literatura por un período más prolongado y desde mi punto de vista lo seguirá estando en las décadas por venir. Considero que en gran medida ello se debe a la peculiar situación de Puerto Rico ante Estados Unidos. Aunque oficialmente Puerto Rico fue nombrado como un Estado Libre Asociado, sus pobladores

conciben que su estatus es nada más y nada menos que el de una colonia estadounidense. Por ello, el terreno cultural y en particular la música, ha sido un elemento de vital importancia para la afirmación de los puertorriqueños como un grupo con una identidad y una historia propias. La música popular como bastión de la identidad o identidades puertorriqueñas ha sido particularmente sobresaliente en el propio terreno del colonizado, en Estados Unidos. En Nueva York especialmente la música popular ha servido como medio de identificación e identidad entre los puertorriqueños; recordemos por ejemplo la salsa, oficialmente una creación neoyorkina pero con raíces bien plantadas en ritmos musicales caribeños, entre ellos la bomba, la plena y la guaracha.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alonso, A. Thread of Blood: Colonialism, Revolution, and Gender on Mexico's Northern Frontier. USA: The University of Arizona Press, 1995.

Alleyne, Mervyn C. "Puerto Rico." Alleyne, Mervyn C. The Construction and Representation of Race and Ethnicity in the Caribbean and the World. Kingston, Jamaica: University of the West Indies, 2002. 114-151.

Aparicio, Frances R. "Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña." Revista Iberoamericana (1993): 73-88.

—. Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures. Hanover: Wesleyan University Press, 1998.

Barradas, Efraín. Para leer en puertorriqueño: acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial cultural, 1981.

Benitez-Rojo, Antonio. "Musica y literatura en el Caribe." Horizontes: Revista de la Universidad Católica de Puerto Rico. 43 (2001): 13-28.

Cabrera Infante, Guillermo. Ella cantaba boleros. Madrid: Alfaguara, 1996.

Comaroff, J. & J. Comaroff. "Introduction." Of revelation and Revolution. Christianity, Colonialism, and Consciousness in South Africa. Chicago y London: The University of Chicago Press, 1991. 1-48.

—. "Ethnography and Historical Imagination." Jhon Comaroff y Jean Comaroff. Ethnography and Historical Imagination. USA: Westview Press, 1992. 3-48.

Concepción, Alma. "Dance in Puerto Rico: Embodied Meanings." Sloat, Susanna (editora). Caribbean Dance from Abakuá to Zouk: How Movement Shapes Identity. Gainesville, FL: UP of Florida, 2002. 165-175.

Corrigan Philip & Derek Sayer. The Great Arch: English State Formation as Cultural Revolution. New York: Basil Blackwell, 1985.

Costello, Kathleen. "The Precarious State of Popular Culture in Tres Tristes Tigres: Cabrera Infante's Concern with Cuban Popular Music." Caribe: Revista de Cultura y Literatura (2007): 103-118.

Dufresne González, Emanuel. "Ponce, el área sur y la bomba." Revista musical puertorriqueña. 5 (1990): 40-47.

—. "Plena vieja, plena nueva." Musical cultures of Latin America: global effects, past and present. Proceedings of an international conference. Los Angeles, California: University of California, 2003. 129-140.

Figueroa, Frank M. "Rafael Cortijo Verdejo." Latin Beat Magazine. FindArticles.com. 19 de febrero de 2009. http://findarticles.com/p/articles/mi_m0FXV/is_n8_/ai_21224417

Flores, Juan. "Bumbún" and the Beginnings of Plena Music." Flores, Juan. Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity. Houston: Arte Público Press, 1993. 85-91.

—. "Introduction". Rodríguez Juliá, Edgardo. Cortijo's Wake. El entierro de cortijo. Durham and London: Duke University Press, 2004. 1-14.

Giddens, Anthony. Central Problems in Social Theory: Action, Structure and Contradiction in Social Analysis. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979.

Glasser, Ruth. "El Home Relief: Canario and the New York Plena." Glasser, Ruth. My Music is My Flag: Puerto Rican Musicians and Their New York Communities, 1917-1940. Berkeley y Los Angeles, California: University of California Press, 1995. 169-190.

Hall, Stuart. "Notes on Deconstructing "The Popular"." Samuel, R. People's History and Socialist Theory. London: Routledge and Kegan Paul, 1981. 227-240.

Henken, Ted. Cuba: A global Studies Handbook. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2008.

Ho, Christine G.T. "Popular Culture and the Aestheticization of Politics: Hegemonic Struggle and Postcolonial Nationalism in the Trinidad Carnival." Transforming Anthropology (2000): 3-18.

Irizarry. "La dinámica racial y el discurso antropológico en El entierro de Cortijo de Edgardo Rodríguez Juliá." Milenio 4 (2000).

Joseph, Gilbert M. and Daniel Nugent. "Popular Culture and State Formation in Revolutionary Mexico." Joseph, Gilbert M. and Daniel Nugent. Everyday Forms of State Formation: Revolution and the Negotiation of Rule in Modern Mexico. Durham and London: Duke University Press, 1994. 3-23.

Knights, Vanessa. "Transgressive Pleasures: The Latin American Bolero." Cultura popular: studies in Spanish and Latin American popular culture (2002): 209-27.

Kohan, Martin. "Los boleros: fábulas de amor en la cultura de masas." Filología (1998): 89-104.

Leymarie, Isabelle. Cuban Fire: The Story of Salsa and Latin Jazz. London, New York: Continuum, 2002.

Lomnitz, Larissa. Cómo sobreviven los marginados. México, D.F.: Siglo veintiuno editores, s.a., 1975.

Manuel, Peter. "Puerto Rican Music and Cultural Identity: Creative Appropriation of Cuban Sources from Danza to Salsa." Ethnomusicology Vol. 38.No. 2, Music and Politics (Spring-Summer, 1994): 249-280.

—."Puerto Rico." Peter, Manuel. Caribbean Currents: Caribbean music from Rumba to Reggae. Philadelphia: Temple University Press, 1995. 51-71.

Martinez Perez, Liliana. Los hijos de Saturno. Intelectuales y revolucion en Cuba. Mexico: FLACSO y Miguel Angel Porrua, 2006.

Miller, Marilyn. "Plena and the Negotiation of "National" Identity in Puerto Rico." Centro Journal XVI.1 (2004): 38-53.

Moore, Robin D. Music and Revolution. Cultural Change in Socialist Cuba. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 2006.

Otero Garabis, Juan. Naciones ritmicas: la construcción del imaginario nacional en la música popular y la literatura del Caribe hispano. Cambridge, Massachusetts: Dissertation at Harvard University, 1998.

Perivolaris, John D. "Heroes, Survivors, and History: Edgardo Rodríguez Juliá and Puerto Rico's 1898." The Modern Language Review 94.3 (1999): 691-699.

—.Puerto Rican cultural identity and the work of Luis Rafael Sánchez. Chapel Hill: The University of North Carolina, 2000.

Plata Ramírez, Enrique. "El Caribe cuenta y canta." Díaz Orozco, Carmen (Compilador). Mirar las grietas. Mérida, Venezuela: Editorial Venezolana C.A., 2005. 53-65. 12 de febrero de 2009 http://oai.saber.ula.ve/cgi-win/be_alex.exe?Acceso=T016300002709/0&Nombrebd=saber

Quiroga, José. "Boleros, Divas, and Identities." Damián J. Fernández y Madeline Cámara Betancourt (editores). Cuba, the Elusive Nation: Interpretations of a National Identity. Gainesville, Florida: University Press of Florida, 2000. 116-133.

Rivas, Sara María. Edgardo Rodríguez Juliá: peregrinaciones, héroes y tumbas en la formación de la nación puertorriqueña. Urbana, Illinois: Dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2006.

Rodríguez Juliá, Edgardo. El entierro de Cortijo. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1983.

Roseberry, William. "Hegemonia y lenguaje contensioso." Joseph, Gilbert M. y Daniel Nugent. Aspectos cotidianos de la formacion del Estado. Mexico: ERA, 2002. 213-226.

Rowe, William y Vivian Schelling. Memory and Modernity. Popular Culture in Latin America. London, New York: Verso, 1991.

Sánchez, Luis Rafael. La guaracha del macho Camacho. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la flor, 1976.

—.La importancia de llamarse Daniel Santos. Hanover: Ediciones del Norte, 1989.

—."Que viva la música popular." Gould Levine, Linda y Ellen Engelson Marson. Proyecciones sobre la novela. Actas del XIV Congreso de Literatura Latinoamericana. New Jersey: Montclair State University y Ediciones del Norte, 1997. 17-25.

Sayer, D. "Formas cotidianas de la formación del estado: algunos comentarios disidentes acerca de la "Hegemonía"." (compiladores), J. Gilbert y D. Nugent. Aspectos cotidianos de la formación del estado. México: ERA, 2002. 227-238.

Singer, Roberta L. "The power of plena." Leichtman, Ellen C. (editora). To the four corners: a festschrift in honor of Rose Brandel. Warren, Mich.: Harmonie Park Press, 1994. 211-223.

Skłodowska, Elzbieta. "Negrismo. The American "Real"." Kadir, Mario J. Valdes and Djelal. Literary Cultures of Latin America. A Comparative History. Vol. III. New York: Oxford University Press, 2004. 269-276.

Storey, John. An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture. Athens: The University of Georgia Press, 1993.

Turner, Graeme. British Cultural Studies: An Introduction. London: Routledge, 1996.

Valdes-Cruz, Rosa E. "Tres Poemas Representativos de la Poesía Afroantillana." Hispania 54.1 (1971): 39-45.

Vargas, Pedro. "Amar y vivir: bolero en la literatura y la cultura caribeñas." Dissertation, Arizona State University. May 1999.

Vélez, Jorge Rosario. "Configuraciones político-eróticas del bolero en la narrativa caribeña." Revista Iberoamericana LXIX.205 (2003): 797-817.

Zavala, Iris M. "When Popular Sings the Self: Heterology, Popular Songs, and Caribbean Writing." Arnold, James A. A History of Literature in the Caribbean. Vol. 3. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins B.V., 1997. 187-199.

Páginas de Internet consultadas:

<http://video.google.com/videoplay?docid=7741258296294124097> consultada el 10 de enero de 2009

<http://www.youtube.com/watch?v=AvdimLPBMuE&feature=related> consultada el 12 de enero de 2009

<http://vagalume.uol.com.br/cole-porter/videos/VTRLSVrcFrE-freddy-noche-de-ronda-autor-agustin-lara.html> consultada el 9 de enero de 2009

<http://www.letralia.com/158/articulo03.htm> consultada el 10 de enero de 2009

<http://www.guayabaverde.com/revista-elite/la-freddy-era-cocinera-antes-de-ser-cantante.html>
consultada el 13 de enero de 2009

http://www.mambo-inn.com/especiales-cabrera_infante.htm consultada el 15 de enero

<http://edicionesanteriores.trabajadores.cu/proposiciones/cuba%20por%20dentro/jrb-freddy.htm>
consultada el 11 de enero de 2009

http://habanaradio.cu/singlefile/?secc=13&subsecc=39&id_art=2007010112771 consultada el 15
de enero de 2009

<http://www.contactomagazine.com/olga100.htm> consultada el 13 de enero de 2009

<http://www.jornada.unam.mx/2002/11/03/sem-dolores.html> consultada el 6 de marzo de 2009

VITA

Telba Espinoza Contreras was born in Mexico City in 1979, but currently resides with her husband, Benjamin Forkner, in Baton Rouge, Louisiana. She obtained her Bachelor of Arts in Social Anthropology from the Universidad de Quintana Roo in 2002. After completing her bachelor's degree Telba worked in several research projects as an assistant. In 2004 she entered a graduate program in social anthropology at Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) in Guadalajara, Mexico, and graduated in February 2007. In August of 2007 she began pursuing the Master of Arts in hispanic studies at Louisiana State University where she taught Spanish as a graduate assistant.