

Conferencia de apertura

Luis Rafael Sánchez

En un verso la vida

nas veces los presentaban como Chema y Juana. Otras veces los presentaban como Juana y Chema.

¿Cuál aficionado a los cancioneros impresos no recuerda aquellas estampas de cándido primitivismo, animadas por el Chema y la Juana?; estampas que hoy, a punto de morir el siglo, se tendrían por bobas e insustanciales, por caricaturas de un trazo ingenuo, rememorantes de la Hispanoamérica apenas salida del agro, apenas entrada en la urbe, todavía distante de las vísperas de la modernidad. Popularísimas fueron las plebeyas caricaturas de Chema y Juana en la América descalza, la América amarga, la América en español. Popularísimas fueron las canciones que regalaban a los naturales de Suramérica, del Caribe, de la América Central, del México lindo y querido. A preferir, desde luego, las canciones consideradas *románticas* porque aludían a las penas y las alegrías, los reposos y los desasosiegos, las incertidumbres, en fin, que el romance engendra.

El anglicismo *romance*, que suplanta de continuo una palabra tan sugestiva como *idilio*, ha tenido tanta fortuna que convida a una digresión. En el romance, en el idilio, la carnalidad se retrasa a propósito mediante un operativo de galanuras y delicadezas. Destacan éstas por el asedio floral, la cena a media luz, la música ambientalista que se proyecta desde la distancia considerable, el tono pianísimo. El romance tramita la seducción casta, inquiera por la caricia que no pone a riesgo la decencia, perfila el noviazgo, el matrimonio, el *affair*, cuyo embrujo radica en el carácter de paréntesis, en su ocurrencia intensa pero fugaz. En resumen, el romance tiene el carácter de un preludio, el *affair* el de un interludio y el matrimonio el de un postludio. Con el mayor de los respetos afirmo que el matrimonio supone, quiérase o no, el final del juego.

Acaso el himno de aquel romanticismo que paseaban Chema y Juana por la América amarga, la América descalza, la América en español, fue un bolero divulgado por el trío Los Panchos y que servía como de abracadabra de las serenatas, ese baluarte de la tradición que colapsó cuando colapsó la virginidad:

*Despierta, dulce amor de mi vida.
Despierta si te encuentras dormida.*

Todavía, porque el recato y el pudor eran los garantes morales del cuerpo, la barbilla de la hembra consignaba la frontera entre la inocencia y la perdición: de la boca hacia arriba, todo; de la boca hacia abajo, nada. Todavía las manos de los hombres no estaban autorizadas a caminar por los senos apetecidos. Desde luego, proscrito so pena de cita inmediata en el juzgado civil, estaba el abismarse cintura abajo.

Arbitrariamente, el recuerdo me canturrea dos canciones de las llamadas románticas, popularizadas en los cancioneros anuales de Chema y Juana. En una, se implora al reloj:

*Reloj, no marques las horas,
porque voy a enloquecer.
Ella se irá para siempre,
cuando amanezca otra vez.*

Se titula “Reloj”, la compuso Roberto Cantoral y se la oyó, preferentemente, en la voz menor y relamida de Lucho Gatica.

En la otra se recurre al contraste para validar la bondad y la honradez a la hora de querer:

*Amores habrás tenido, muchos amores,
María Bonita, María del alma.
Pero ninguno tan bueno, ni tan honrado,
como el que hiciste que en mí brotara.*

Se titula “María Bonita”. Su autor, el feo Agustín Lara, la compuso para celebrar a la mujer más bella del mundo, María Félix. “La mujer más bella del mundo” fue un eslogan publicitario que hizo larga carrera, se ondeó como epíteto de una be-

lleza épica y no se atrevieron a cuestionarlo ni Ava Gardner ni Gina Lollobrigida, quienes, también, podían reclamar ser más bellas que nadie sobre la faz de la tierra.

A Chema lo cobija la pava de ala ancha y copa cónica, típica del charro. Verlo me parece, la pava ladeada a la hora de galantear a Juana, los cachetes hinchados como globos, los dientes felices. Desde luego, en cuanto reía, Chema dejaba de parecerse al actor a quien caricaturizaba, Pedro Armendáriz, portaestandarte de una esencia masculina que sólo aceptaba reír cuando se trataba de semantizar una venganza o cobrar una traición. Pues la risa despejada no parecía hallar cupo en la virilidad tensa, inmaculada y evangélica que él paseaba por la pantalla: una virilidad que, a lo sumo, sonreía ante la mujer que se estaba en su lugar secundario y doméstico. Cárcel de la forma y código del sentido, la virilidad constituye un ballet de ardua interpretación, ballet que el actor Pedro Armendáriz baila a perfección en el cine de habla española. Chema, un boceto agarabado de dicha virilidad, bailaba al mismo son aunque, de vez en cuando, parecía rezongar: “¿Por qué Pedro Armendáriz será tan masculino?”.

A Juana la envolvía un sarape que remataba en flecos. Verla me parece, la punta del pie lista para el jarabe, burlándose del estilo de las catrinas que, mostrando unos dientes celebrantes, la revolución mexicana había exportado a París en el vapor Ipiranga. Desde luego, en cuanto reía, Juana dejaba de parecerse a la actriz Dolores del Río, encarnación privilegiada de la esencia femínea y quien sólo sonreía cuando en su cuerpo se gestaba la maternidad. A la risa ostentosa me refiero, la que no hallaba cupo en la delicadeza a ultranza que la actriz Dolores del Río paseaba por la pantalla de cine, delicadeza que le vulneraba la periódica infección de los celos, los malditos celos que la mataban sin haber razón.

Gestualidad canónica e industrialización del estereotipo, la femineidad se constituye de truco en truco, como la lucha libre; lucha que nadie efectúa en el cine de habla española con la maña de Dolores del Río. Juana, calco a vuela pluma de “dicha femineidad”, luchaba parecidamente aunque de vez en cuando parecía rezongar: “¿Por qué Dolores del Río será tan femenina?”. ¡Linda pareja la de Chema y Juana, acoplada hasta cuando peleaba!

No, no se confundan, Chema y Juana no fueron dos cómicos de los que emparejaban sus diferencias allá en la pantalla grande, por el estilo de Abbott y Costello o de Viruta y Capulina. No, no se descarrilen; Chema y Juana no integraban una pareja bailante de rumba y mambo como la que integraban los cubanos Kiko Mendive y María Antonieta Pons. No. ¿Cómo van a ser Chema y Juana un dúo de humanoides, en gresca que no cesa, a la manera de Tom y Jerry?

Para dar gusto a quienes llegaron a la modernidad en vuelo directo, sin hacer escala en las pistas mal asfaltadas de la tradición, identifico a Chema y Juana mediante la síntesis biográfica que les consagra mi memoria aldeana. Se trata de los personajes habitantes del entrañable cancionero, que la sal de uva Picot regalaba a los patrocinatorios de tan efectivo remedio contra la jaqueca y el reflujo estomacal, por las décadas cuarenta, cincuenta y sesenta del siglo actual. Más allá del parecido tangencial con algún protomacho o alguna protohembra de leyenda celuloide, se trataba de unas caricaturas vitalizadas por un dibujante inspirado y anónimo. La actividad recurrente de Chema y Juana no era otra que fiestar hasta caer de bruces, bajo los efectos de una canción tras otra y un vaso tras otro de tequila. Sus excesos tenían un final feliz, pues la laxante sal de uva Picot, producto matriz de la compañía que les diseñaba un destino tan poco complicado, curaba a la pareja de la resaca.

Añado una apostilla: en cada edición del cancionero *Picot*, el Chema y la Juana animaban una peripecia graciosa, que se espaciaba a lo largo de treinta o cuarenta páginas y se alternaba con una selección de canciones exitosas. Desordenadamente, transcribe mi recuerdo algunas canciones que aprendió por la vía del incomparable cancionero *Picot*: “Piel canela”, “Te sigo esperando”, “Hipócrita”.

La letra de “Piel canela” reputaba el mestizaje con una metáfora exótica:

*Que se quede el infinito sin estrellas,
o que pierda el ancho mar su inmensidad,
pero el negro de tus ojos que no muera,
y el canela de tu piel se quede igual.*

La letra de “Te sigo esperando” elevaba la espera a una instancia sacrificial:

*Pasaron muy lentos los días,
pasaron muy lentos los años,
y acude a mi mente la idea
de que ya jamás regresarás.*

*Mas sigo esperando,
mas sigo aguardando,
te sigo queriendo,
no te olvidaré.*

La letra de "Hipócrita" parecía el epitafio para una traición:

*Hipócrita, sencillamente hipócrita,
perversa, te burlaste de mí.
Con tu savia fatal me empozoñaste,
y como no me quieres, me voy a morir.*

¿Títulos de boleros o títulos de películas "Piel canela", "Te sigo esperando", "Hipócrita"?

Títulos de boleros primero, títulos de películas después, películas que aprovecharon el abreviado asunto de una canción exitosa, como núcleo posibilitador de una trama por desarrollar en noventa minutos fílmicos: "Piel canela", bolero compuesto por Bobby Capó y película protagonizada por Sarita Montiel. "Te sigo esperando", bolero compuesto por Manolo Palos y película protagonizada por Libertad Lamarque. "Hipócrita", bolero compuesto por Agustín Lara y película protagonizada por Leticia Palma.

¿Quién que es cancionófilo no echa de menos el cancionero *Picot* para que le transcriba la letra exacta de "Ojalá que llueva café en el campo" de Juan Luis Guerra? O para que le aclare el verso primero de "Devórame otra vez" de Pálmer Hernández. Porque a violencia sintáctica suena eso de "He llenado tus tiempos vacíos de aventuras más". A menos de que don Luis de Góngora y Argote fuera el preceptor ideal de Pálmer Hernández. Y que fuera la gongorina enseñanza la que lo indujo a decir: "La mujer que dibuje mi cuerpo por cada rincón, sin que sobre un pedazo de piel".

Sólo un verso de tan famosa salsa de alcoba no admite discrepancia en la interpretación: "En mi cama nadie es como tú". Y porque en la cama nadie es como ella, mientras aguarda por la ocasión en que ella vuelva a devorarlo, porque el discurso hormonal también tiene su camino, la salsa vuelta pieza de antología en las voces de Azúcar Moreno y Lalo Rodríguez plantea, confiesa, pregona que ha mojado sus sábanas blancas recordándola. ¿Acaso mojar las sábanas blancas significa reblanquearlas con el almidón seminal? Cosas veredes.

Ahora, porque lo manda la sociedad aperturista, todo se divulga. Como si el placer culminara, obligadamente, en su divulgación. Impávido, Lalo Rodríguez pregona que se masturba. Amenazante, José José anuncia: "Te voy a estrenar". Herido, Glenn Monroig reprende al amigo que le oculta su homosexualidad. Imperial, Sophie

se jacta de ser la reina indispensable de las jodederas: “Compárame con otras cuando hagas el amor”. Sólo un varón a la antigua usanza, sólo el pasionario Charlie Zaa, cultiva la estilística de la discreción:

*Qué gano con decir
que una mujer cambió mi suerte.
Se burlarán de mí...
Que nadie sepa mi sufrir.*

El cancionero *Picot*, ahora mismo, no pasa de ser una reliquia en posesión de algún coleccionista especializado. El cancionero *Picot*, ahora mismo, no pasa de ser un viaje enmarañado a la nostalgia. Sin embargo, contemplado y examinado con cierto rigor, el cancionero *Picot* se revela como una recuperación sintética de la sensibilidad hispanoamericana durante aquellos años en que creíamos ser felices e indocumentados; recuperación o síntesis para colocar junto al almanaque *Bristol*, junto a las películas mexicanas estelarizadas por las rumberas —*Hipócrita*, *Callejera*, *Aventurera*, *Cabaretera*—, junto a la radionovela de Félix B. Cagnet *El derecho de nacer*.

Pero la evocación del cancionero *Picot*, nieto legítimo del cancionero de Baena, puede aclarar un curioso proyecto de integración cultural de la América descalza, la América amarga, la América en español.

Por el cancionero *Picot* desfilaban el tango y el bolero, la ranchera y el vals andino, el joropo y el porro, la cumbia y el vallenato, el cielito y la milonga, la criolla y el corrido, la guaracha y la rumba, el mambo y el pasillo, el chachachá y el merengue. Y también los textos híbridos, como el son montuno, la rumba negra, el bolero moruno, la guaracha flamenca y el tango abolerado.

Más aún, el cancionero *Picot* aspiraba a que la música sirviera como puente o lazo, nudo o vínculo de la América hispana. Consecuentemente, en la página primera de cada número se imprimía una canción que afirmaba las posibilidades de dicha unidad o se tenía por paradigmática de cada una de las naciones del continente. “La canción de las Américas”, por ejemplo, con sus versos exaltadores de una América hispanoamericana grande y fuerte, iniciaba uno de los números:

*Tierras libres que jamás
nadie podrá conquistar,
unidas por el deber,*

por el amor y la amistad;
América inmortal,
faro de luz que el mundo alumbrará.

El proyecto de unificación americana se alternaba con una celebración de la diferencia en la unidad. Para ello, el cancionero *Picot* acogía canciones idealizadoras del país que las inspiraba: "Alma llanera", "La bella cubana", "Ay, Jalisco, no te rajes", "La flor de la canela", "Lamento borincano", "Compadre Pedro Juan", "La cumparsita".

En la música, pues, se aventuraba una posibilidad de unidad, sostenida en la comunidad del idioma y más allá de la política, que sí era un elemento de franca división. La América Central, constituida por las llamadas repúblicas bananeras, se reducía a un enclave de dominio norteamericano, por vía de la nefasta United Fruit Company, tan mercedamente vapuleada por la literatura denunciaria de Miguel Ángel Asturias, Eduardo Galeano, Sergio Ramírez y Arturo Arias. En Argentina mandaba un pavor llamado peronismo, al que condenaba la inteligencia, plena e influyente, de Jorge Luis Borges. Al Caribe lo asolaban las dictaduras de Trujillo y de Batista. Y Puerto Rico, como un homenaje distante a la imaginación febril de Horacio Quiroga, continuaba a la deriva.

En medio de la corruptela y el desbarajuste gubernamental, que hoy se habitúan tanto como ayer en medio de tanta representatividad impostora, de tanta humillación al pueblo real, de tanto César de Pacotilla cruzándose el pecho con la banda presidencial, satisface reconocer un entretenido proyecto de integración, como lo fue el cancionero *Picot*; un proyecto agradable porque no lo inflaban la pretensión ni la demagogia, la impostación o la arrogancia.

¿De cuáles otros proyectos vinculatorios o integradores de la América descalza, la América amarga, la América en español puede decirse lo mismo?

Quedaban, pues, como nexos posibles de comunicación e integración, el cine y la música popular. El cine mexicano, sobre todo, se consolidó, exitosamente, hasta el punto de concretar una industria y posibilitar una estética. La estética serpenteó por las cantinfladas de Cantinflas, por las estratificaciones sociales propuestas en dos películas del mejor blanco y negro, *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*, por la boca mellada de Sara García, por la ruindad castigada de Carlos López Moctezuma. La estética fundó su mitografía en los rostros de Dolores del Río y Pedro Armendáriz; rostros que se juntaron por vez primera en *Flor silvestre* y se rejuntaron varias veces

—*María Candelaria, Las abandonadas, La malquerida, Bugambilia*—; rostros que, pasados por el cedazo del garabato, vinieron a dar en las caricaturas simpáticas de Chema y Juana.

El otro camino por recorrer era el de la música popular, la música que cantaba el pueblo. Del pueblo como depósito de las esencias nacionales se ha hablado hasta la temeridad: del pueblo sencillo, pobre y apaleado, de los afectos sin pulir de la gran masa. Y han hablado los políticos, con verbo necio e interesado. Y han hablado los religiosos, con parábola vertida en forma chapucera. Y han hablado los artistas, con condescendencia. Cuando el pueblo ha hablado, sin embargo, no ha necesitado que le traduzcan sus saberes y sus intuiciones. Y con una exactitud estremecedora y una elocuencia eficaz ha hablado, bailado, cantado, llorado. El mismo pueblo ha validado la tautología de vivir la música mientras la hace, mientras la reivindica, mientras la disfruta.

“¡Que viva la música!”, titula el timbalero puertorriqueño Ray Barreto uno de sus números célebres. Y *¡Que viva la música!* titula el escritor colombiano Andrés Caicedo su novela celebrada. ¿Qué misterio intuyeron en la música un rey del timbal y un novelista que avanzaron a proferir esa jaculatoria de escasa originalidad? ¿Encontraron un referente comunal a todos los oyentes y todos los lectores? ¿Encontraron las claves del lenguaje ideal que parecen manejar Gloria Estefan y Juan Luis Guerra, Whitney Houston y Ricky Martin, Mecano, Bronco, Pandora, Chayanne y Alejandro Fernández, cuando cantan y vuelven locos a quienes desconocen sus idiomas, cuando consiguen enloquecer a alemanes y franceses, a rusos y escandinavos, cuando hacen vibrar a quienes responden a esa modalidad —sin estudiar— del lenguaje que formulan el sudor y la energía transmutados en síncopas y sincronizaciones? ¿Buscaría Andrés Caicedo internarse en los vericuetos de la cadencia y replantear la forma de la prosa novelística, la llevada y traída página en blanco reconvertida en pentagrama, en partitura, en empeño de orquestación?

La pregunta retórica formula la territorialidad del bolero. “¿Qué saben de la vida los que no han sufrido?”, inquiera uno. Otro se pregunta: “¿Por qué, al mirarme en tus ojos, vivir sin ellos ya no podría?”. Uno desafía: “¿Te atreves a decirme que me quieres, después de traicionar mi corazón?”. Otro protesta: “¿Por qué no me enseñaste cómo se vive sin ti?”. Otro susurra: “Un siglo de ausencia voy sufriendo por ti”.

La decepción formula la territorialidad del tango. Un tango, afamado por la interpretación gardeliana, dice: “Aunque te quiebre la vida, aunque te muerda el dolor, no esperes nunca una ayuda, ni una mano ni un favor”. Otro tango profetiza el es-

panto de la vejez: "Y mañana, cuando seas descolado mueble viejo, y no tengas esperanzas en el pobre corazón". Un tercero aclara: "Nada debo agradecerte, mano a mano hemos quedado".

El llanto macho y la borrachera sin final formulan la territorialidad de la ranchera. Una ranchera describe el llanto como síntoma de una debilidad que procede ocultar: "Me aguanté hasta donde pude, y acabé llorando a mares donde no me vieras tú". Una segunda juega con la mentira como ironía: "Y si quieren saber de mi pasado, es preciso decir una mentira: que no sé del dolor, que triunfé en el amor y que nunca he llorado". Otra asegura que la medicina suprema radica en la bebestina: "Por tu amor, que tanto quiero y tanto extraño, que me sirvan otra copa y muchas más, que me sirvan de una vez pa' todo el año".

La desfachatez formula la territorialidad de la guaracha. Rubén Blades firma una versión, solariega y desproblematizada, de la película *Atracción fatal*, que vale la pena citar, sucintamente: "Tú perteneces a otro hombre, yo pertenezco a otra mujer, pero me tienes ganas, y yo te las tengo también". Y una guaracha, cubanísima, advierte a los incautos: "Pero todo en esta vida se sabe, sin siquiera averiguar, y he sabido que en sus formas relleno tan sólo hay".

Pero la música deja de ser otra bella arte a la cual pedir protección, explicación e inspiración, en cuanto otros escritores la abordan como tema y como problema. Otro escritor colombiano, David Sánchez Juliao, después de cultivar una literatura de carácter oral, que se mercadea en casetes para provecho de las masas analfabetas, se matricula en la línea de la literatura musical. Su novela más difundida, *Pero sigo siendo el rey*, verso de una ranchera de José Alfredo Jiménez, se subtitula "Sinfonía para lector y mariachi, *opus* uno". Como recurso llamativo, la novela de Sánchez Juliao no sólo acude a la intertextualidad de los corridos mexicanos famosos, como los dedicados a Juan Charrasqueado, Rosita Álvarez y La Llorona, sino que ensaya una prosa cuyo tono de quejumbre remite a la forma de los corridos, a su vocación lacrimante.

Un tercer escritor colombiano, Umberto Valverde, tiende un paralelo entre los ritos de su adolescencia de vagabundeo por la ciudad de Cali y las visitas a la ciudad de la madre de las guaracheras, Celia Cruz. El mito farandulero de Celia Cruz, el epíteto con que se saluda su entrada en los escenarios, "La guarachera de Cuba", ilumina el retrato de un joven salsero que quiere ser escritor. La mitodiva Celia Cruz instituye un rito de voluntad dionisiaca: la voz avasallante que brota de su cuerpo, ascendido a surtidor de gozadera. Otro colombiano, Óscar Collazos, busca en la letra de una guaracha exitosa, "Son de máquina", el apoyo interlocutor para hacer una

narración de ritmo rápido sobre la pobreza, la desilusión y el fracaso. “Son de máquina, María, tu cintura con la mía”, dice la guaracha que el protagonista oye, entre divertido y burlón.

¿Cuál sugerencia llevó al escritor dominicano Pedro Vergés a aislar el verso más fulminante de un bolero, de raigambre clásica, y repensar los años críticos del trujillato, tomándolo como brújula epocal? *Sólo cenizas hallarás* se llama la novela que interconecta varias clases sociales, varios niveles de altura histórica, varias capas de descomposición moral. Como si la apropiación del verso no señalizara bastante, Vergés insiste en subtítular su novela “Bolero”, con lo que añade un género literario a tomar en cuenta por las nuevas preceptivas. Y de un bolero, hondo y terrible, cuyo autor es Wello Rivas, se rescata el título:

*Y si pretendes
remover las ruinas
que tú misma hiciste,
sólo cenizas hallarás
de todo lo que fue mi amor.*

“Bolero” se titula la novela del cubano Lisandro Otero, que toma como resorte narratológico el velorio apócrifo de un cantante famoso, Benny Moré. Los capítulos de la novela reiteran los nombres de los personajes a la manera de la variación y el tema del bolero, que sirve al autor como una formatura donde vaciar la trama. ¿Formatura o contrapunto? La prosa de Otero acarrea, calculadamente, la cadencia bolerística, esa ritmada ondulación de los cuerpos que se valen del bolero para tender el deseo entre el uno y el otro; deseo expuesto como una camisa al sol.

El erotismo es la afirmación de la vida hasta en la muerte, escribe Georges Bataille. Con esa afirmación parecen convenir Lisandro Otero y Salvador Garmendia. Endemoniadamente imaginístico, el fingimiento de un velorio le conviene a este último para recoger los pasos por Venezuela del cantante Daniel Santos, a través de un cuento de sabrosa coloquialidad, ajustado hasta la perfección. La evocación remite, no sólo al hombre, sino al artista y a su material creador, el bolero y la guaracha. A través de la evocación del intérprete, Salvador Garmendia se enfrenta a la Venezuela contextual de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez y a los espacios bohemios que la noche legítima, dentro de los límites de una ciudad en vísperas de convertirse en potencia petrolera, pero todavía un tanto municipal y espesa.

La ciudad recupera en el bolero sus parajes ilícitos, transgresores, profanos: el cabaré, el distinto amanecer, la noche. Que se convierte en lugar más que en ocasión. *La noche es nuestra*, se llama una película protagonizada por la actriz Rosita Quintana y que respondía a aquella modalidad que apunté previamente, de construir una historia alrededor de una canción de repente exitosa: "Hoy como nunca, la noche es nuestra" se cantaba en la misma. Y confirmaba que una propiedad, tan subjetiva como la noche, daba permiso para amanecer en los brazos amados y requearse en ellos muchas horas, como se canta en la preciosa ranchera de José Alfredo Jiménez:

*Amanecí otra vez entre tus brazos
y desperté llorando de alegría,
me cobijé la cara con tus manos
para seguirte amando todavía.*

La noche puede, también, contener el final de una pasión, como lo descubre el compositor cubano Bobby Collazo en un bolero aguarachado que gustó mucho y mucho se interpretó, "La última noche que pasé contigo". La letra de tal bolero,

*La última noche que pasé contigo
quisiera olvidarla pero no he podido,
aquellos momentos en que fuiste mía
tengo que olvidarlos por mi bien,*

pareció sugerir la novela *La última noche que pasé contigo* de la cubano-puertorriqueña Mayra Montero.

Un cruce por las islas del Caribe francés, inglés y español sirve de andamio o sostén sobre el que monta su novela Mayra Montero. Como en un replanteamiento de la técnica de cajas chinas, estrenada por la inolvidable Scherezada, los diversos capítulos tienen, igualmente, títulos de boleros: "Burbujas de amor", el primero; "Sabor a mí", el segundo; "Negra consentida", el tercero; "Amor, qué malo eres", el cuarto; "Nosotros", el quinto; "Vereda tropical", el sexto; "Somos", el séptimo; "La última noche que pasé contigo", el octavo.

El viaje por las islas contiene, a su vez, otro viaje más excitante y descarado, uno que oscila como columpio, entre los velos del eros y los pelos de la pornografía. La geografía espacial de los cuerpos entregados tiene su contraparte en la geografía tem-

poral de esa última noche que une a los felices fornicarios, a ritmo lento de bolero. La felicidad que conquistan esos cuerpos, aunque breve, autoriza la pregunta con que el bolero termina: “¿Por qué te fuiste, aquella noche, y me dejaste sin regresar?”.

La noche, su provecho o desaprovecho, puede dar pie a un chisme o un rumor cargado de doble intención. Por ejemplo, el que aloja el bolero de Héctor Urdaneta “Dicen que de noche tú no duermes” y que sugiere al puertorriqueño Emilio Díaz Valcárcel otra visita a ese mundo, preferido suyo, de la urbanización de clase media, de clase mimética y chata.

Pero al bolero no lo define siempre el movimiento reducido de dos cuerpos que se ciñen hasta la asfixia ni la sedosidad interpretativa de una mujer que intimida cuando recurre a la voz íntima, como lo hace Paloma San Basilio, que casi casi recita el bolero “La mentira”, de Álvaro Carrillo:

*Se te olvida que me quieres
a pesar de lo que dices,
pues llevamos en el alma cicatrices
imposibles de borrar.*

Tampoco el bolero ha de ser, por siempre, expresión de solicitud y entrega unidimensional, como declara “Mucho corazón” de Emma Elena Valdemar, vuelto a poner en boga por Luis Miguel:

*Dar por un querer la vida misma
sin morir, eso es cariño,
no lo que hay en ti.
Yo para querer no necesito una razón:
me sobra mucho, pero mucho corazón.*

El bolero puede ser cauce de un desprecio sarcástico, de un machismo sobrecolector, como lo indica “Falsaria”, que canta Leo Marini:

*Con que te vendes, eh, noticia grata,
no por eso te odio ni te desprecio.
Espero que te pongas más barata,
pues algún día bajarás de precio.*

O puede ser una provocación como la que estalla en “Arráncame la vida”, bolero amilongado al que remite la novela con igual título de la mexicana Ángeles Mastretta. Mujer al borde de una hartura de sexo: así podría renominarse Catalina Asencio, la protagonista de esta ópera prima, narrada con una gracia que alimentan la inteligencia y el don supremo de la observación; gracia que convence, paradójicamente, porque no se la esfuerza.

¿Bolero amilongado o milonga abolerada o tango? ¿Es un tango “Arráncame la vida”? Que lo sea siquiera por el segundo necesario para repetir la definición de tango que ofrece Santos Discépolo: “Un pensamiento triste que se baila”. En las entrañas de dos pensamientos tristes que se bailan, de dos tangos inmortales, “Caminito” y “Mi Buenos Aires querido”, encuentra el argentino Osvaldo Soriano la materia prima para sus dos novelas más aplaudidas, *No habrá más penas ni olvido* y *Una sombra ya pronto serás*. En clave de un absurdismo amargo, o desopilante, Osvaldo Soriano urde unas novelas en que los personajes reaccionan ante una picaresca típicamente citadina y equívoca. Los versos de los tangos de Alfredo Lepera y Filiberto Peñaloza, respectivamente, tomados con cálculo de pinzas, contrapuntean una atmósfera de arrasador optimismo la primera —*No habrá más penas ni olvido*— y de fatal pesimismo la segunda —*Una sombra ya pronto serás*—.

En la última, la desesperanza emite una profecía terrible a propósito del país argentino: “Una sombra ya pronto serás”. Atrapados en un laberinto de caminos y de caminitos, los personajes turbios de esta novela, que podría titularse “Novela de la Gran Fuga Colectiva”, se entregan a los lances menos honestos con el fin de adelantar una vida depredadora y miserable. El enunciado del título lo contesta, a lo largo de las más disparatadas e inquietantes peripecias, un amplio coro de personajes; coro que parece musitar a cada voltear la página: “Una sombra lo mismo que yo”.

También la muerte halla su canción, así como la canción de la muerte halla su novela. Aquel charro de charros a quien el cine mexicano transformó en monumento durante la vida y en sujeto hagiográfico durante la muerte, Jorge Negrete, convirtió en himno testamentario un corrido que nació para ser clásico:

*Que digan que estoy dormido,
y que me traigan aquí,
México lindo y querido,
si muero lejos de ti.*

Canto para modificar el imperio de la muerte, canto a la idea de terminar donde se empezó, canto que halla imágenes semejantes a las del tango magistral de Gardel:

*Pero el viajero que huye
tarde o temprano detiene su andar,
y aunque el olvido, que todo destruye,
haya matado mi vieja ilusión,
guardo escondida una esperanza humilde,
que es toda la fortuna de mi corazón.
Volver con la frente marchita,
la nieve del tiempo plateando mi sien.*

Vuelta al país del transterrado, vuelta para morir en casa. *Si muero lejos de ti* llama a su novela el mexicano Jorge Aguilar Mora.

Más músicas pueden evocarse, más novelas que se las apropian y las replantean, más nobles saqueos. *¿De dónde son los cantantes?*, pregunta el cubano Severo Sarduy en el primer texto suyo que abarroca el barroco. *Maldito amor*, exclama Rosario Ferré y en los arpegios de tan famosa danza puertorriqueña procura los antecedentes de la maldición. *Soné que la nieve ardía*, confiesa Antonio Skármeta, confesión ya ofrecida en la conocida canción folklórica chilena de Osmán Pérez Freire. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, repite la colombiana Albalucía Ángel.

Más músicas aún pueden evocarse, hasta crónicas pergeñadas bajo el palio de un músico emblemático. El puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá aprovecha el entierro del aclamado plenero Rafael Cortijo para hilvanar una penetrante y ácida crónica de la actualidad de su país. El mexicano Carlos Monsiváis encuentra en el bolero "Amor perdido", de Pedro Flores, la proposición de una crónica deslumbrante del México político y letrado, cursilón y adorable, fanfarrón y profundo, el México nuestro de cada día.

¿Procede la palabra complicidad a la hora de reflexionar la relación que la literatura hispanoamericana sostiene con la música? Procede.

El folletín *Boquitas pintadas*, del argentino Manuel Puig, se divide en dieciséis entregas precedidas de dieciséis epígrafes con fragmentos de tangos y de boleros. *Tres tristes tigres*, del cubano Guillermo Cabrera Infante, enciende la noche habanera con la luz de un bolero tras otro. Y el bolero, como relieve de la interioridad, desfila por *La última mudanza de Felipe Carrillo*, novela del peruano Alfredo Bryce Echenique.

Retomemos el tema de la complicidad entre el escritor y la letra de cuantos sonos y cantares sirven al hispanoamericano para bailar, para gozar, para elaborar “una filosofía de cocina”, como cataloga sor Juana la reflexión orientada por el sentido común y el pensamiento sin sistematizar. Hablo de complicidad, pues el escritor que en una canción procura el título que llevará su obra hace una apuesta arriesgada, una apuesta a la memoria emotiva del lector, quien entrará en la obra con el concurso de esa llave familiar en que se convierte el título de una canción oída a lo largo de media vida y hasta participante del bien común de un país: “Lili Marlene” sentimentaliza a los alemanes, “La violetera” a los españoles, “La vida en rosa” a los franceses, “Volver a Sorrento” a los italianos, “Alma llanera” a los venezolanos, “La flor de la canela” a los peruanos, “Blanca navidad” a los norteamericanos. Por eso las narraciones referidas irrumpen en la experiencia del lector de manera amistosa: porque son remisiones hacia unos mundos imaginarios que el lector conoce, adivina o intuye.

Pensar en política es pensar en historia, dice Unamuno. La complicidad integradora apenas la autorizan la política y la historia, tan típicamente dispersas en el continente hispanoamericano, tan notoriamente deslucidas como métodos de conocimiento y empeños de convivencia, tan auspiciadoras de las más estrujadas disensiones. Opuestamente, en la letra de un bolero, de un tango, de una ranchera, de una guaracha, se posibilita un acuerdo, un espacio de auténtica pacificación. Lo sabe el lector. Lo sabe el autor. Éste, hábil y manipulador, miembro letrado de la tribu, sacerdote de la tribu muchas veces, conoce a fondo a su lector, sabe que la memoria emotiva a que hicimos referencia la vulneran la cursilería, el sentimentalismo y el melodrama.

La cursilería nada por la canción popular con una libertad envidiable. Quien disfruta los boleros de Agustín Lara sabe que en cualquier estrofa se puede topar con un verso que contiene una metáfora de cursilería perversa. Porque responde a su período modernista, es decir, el período que aspira a la finura total, siempre se echa mano del bolero “Mujer” a la hora de ejemplarizar aquélla: “Mujer alabastrina, eres vibración de sonatina pasional”, compone Agustín Lara pero el eco es del modernismo rubeniano, preciosista y torremarfileño. Más contundente parece la cursilería que no prestigia eco alguno, la que cabalga por las rancheras de José Alfredo Jiménez: “Si nos dejan buscamos un rincón cerca del cielo. Si nos dejan, hacemos con las nubes terciopelo”.

La cursilería, quede claro, no asoma en la música popular hispanoamericana con el tesón y la fuerza con que lo hace el sentimentalismo, que podría redefinirse, sin invalidar a la Academia, como el gusto descarado por el sufrimiento que se acompaña

de lágrimas. Con lágrimas —en cantidad que homenajea al exceso— se constituye un buen número de canciones populares. Y en la ranchera “La barca de oro” la hipérbole precipita la incredulidad:

*No volverán tus ojos a mirarme
ni tus oídos escucharán mi canto,
voy a aumentar los mares con mi llanto.*

Hipérbole de hipérboles, como si pudiera suceder de manera distinta, como si no fuera en la fosa donde mejor se cimentan las construcciones del olvido, un tango protesta:

*Sus ojos se cerraron
y el mundo sigue andando.*

No sólo protesta por la indiferencia mundana ante el acontecimiento capital de toda vida, la muerte. Protesta porque muere la amada, ese bello espejismo atestado de virtudes que se desplaza por todas las canciones que en el mundo han sido y que tolera los sinónimos más desbocados: adorada, bienamada, divina, ensueño, idolatrada, bien mío, vida mía, angélica ilusión.

El verso segundo del díptico referido, “y el mundo sigue andando”, acude a la estrategia de la denuncia velada y sirve al colombiano Manuel Mejía Vallejo como título de su penúltima novela.

El sentimentalismo grita, se da golpes de pecho, patalea, como se observa en esa catedral del exceso que es el cine de Pedro Almodóvar. “Teatro, lo tuyo es puro teatro”, se canta en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Y en *Tacones lejanos* se canta: “Piensa en mí cuando llores; cuando rías también piensa en mí”.

También puede observarse en la furia con que el tango reniega del pésame superficial que se avecina: “Yo sé que ahora vendrán caras extrañas, con su limosna de alivio a mi tormento”. También en la dislocación anatómica narrada, rancheramente, por la voz enamorada de Pedro Infante: “Traigo un amor, y lo traigo tan adentro, que hay momentos que no siento dónde siento el corazón”. Y también en la mentira suplicada por el bolero vuelto himno masoquista en la voz radical de Olga Guillot: “Sé que mientes al besar, y mientes al decir te quiero; miénteme una eternidad, que me hace tu maldad feliz”.

A estos textos no los sujeta ni la gazmoñería ni el recato. Contrariamente, los espolea una disposición a extrovertirlo todo, a gritarlo todo, a comunicarlo todo. Son estos tangos, estas rancheras, estos boleros, variaciones de unas pasiones particularizadas por el neón de la marginalidad. Y aunque se los valora con sospecha, tienen su escuela canónica en otros haceres literarios respetados, pero igualmente disparados hacia la exageración, igualmente apoteósicos: “el amor que mueve al cielo y las estrellas” se expresa en la *Divina comedia*. Y en *La Celestina* Calisto se declara feligrés de la más fanatizada de las religiones: “Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo”. Garcilaso, que vive para sufrir, confiesa en el bellísimo “Soneto quinto”: “Escrito está en mi alma vuestro gesto”. Y Don Juan le declama a Doña Inés, cuando se propone enloquecerla de amor, sin darse cuenta de que ya él enloqueció por la misma causa:

*Y esas dos líquidas perlas
que se desprenden tranquilas
de tus radiantes pupilas,
convidándome a beberlas.*

Une, sin embargo, al canon y a la marginalidad, o al modelo y a su eco, una misma e indisputable verdad: quien ama borra la humanidad restante, puesto que sólo se satisface en la presencia de la persona amada. Una criolla dominicana lo declara de manera fehaciente: “Busco unos labios que besen como me besabas tú”.

“En un beso la vida”, dice el tango. La novela, que busca la inspiración y la razón en la música popular, reescribe, no obstante: *En un verso la vida*. El ayuntamiento del beso y del verso engendra un texto más antiguo que la tradición, pero más nuevo que la modernidad, un texto resumible en seis quemantes palabras: “Lo único verdadero es la pasión”.

Custodios del beso, aquellos Chema y Juana. Custodios del verso, estos narradores que parecen encontrarlo en aquel cancionero *Picot* de los años cuarenta, cincuenta y sesenta.

Para suerte nuestra, dicho cancionero sobrevive en el voluminoso apartado de la narrativa hispanoamericana que en la música popular busca y encuentra el ritmo y la referencia, la tonalidad y el lenguaje, la forma limpia y la competencia narrativa. En fin, la razón, la emoción y la armonía.