



Tabernario y tropical: La novela del bolerómano de Denzil Romero

Benjamín Torres Caballero

*Western Michigan University.
Kalamazoo, Michigan, E.E.U.U.*

Resumen

La presente aproximación a la novela bolero *Parece que fue ayer* divide el texto en capítulos autobiográficos y en capítulos discursivos o lúdicos-paródicos. Los primeros repiten ciertos elementos –el habla nacional de un bolerómano protagonista, la historia del bolero en su país y/o datos biográficos de un destacado bolerista nacional, la experiencia erótica decisiva del personaje ligada siempre al bolero– que permite establecer este género musical como expresión quintaesenciada de una sensibilidad regional caribeña ante el amor. Los capítulos discursivos se caracterizan por un delirio verbal que por momentos exalta y por otros subvierte una actitud unívoca del bolerómano ante el discurso bolerístico. Este análisis cuidadoso nos lleva a postular que la única lectura completa de la novela es aquella que aúna la perspectiva del “bohemia sentimental” que se identifica plenamente con la “estética de la ridiculez y la grandilocuencia” con la sensibilidad campero, es decir, que aborda el texto alternativamente desde el sentimentalismo y la ironía..

Palabras clave: Bolero, campo, estilo epiceno, habla regional caribeña, novela bolero.

Vile and Tropical: The Novel of the Bolero-Mania of Denzil Romero

Abstract

The present analysis of the bolero novel *Parece que fue ayer* divides the text in autobiographical chapters and discursive or ludic-parodic chapters. The former repeat certain elements –the national speech of each bolero-maniac protagonist, the history of the bolero in his country and/or biographical information on a well known bolero singer from his homeland, the character’s decisive erotic experience linked always to the bolero –that establishes this musical genre as the quintessential expression of Caribbean sensibility with respect to love. The discursive chapters are characterized by a verbal delirium which at times exalts and at other times subverts the univocal attitude of the bolero-maniac with regard to the bolero discourse. This careful analysis suggests that the only complete reading of the novel would bring together the perspective of the “sentimental bohemian” who identifies completely with the “aesthetics of the ridiculous and the grandiloquent” with a camp sensibility, in other words, a reading that approaches the text alternating from the viewpoints of sentimentalism and irony..

Key words: Bolero, camp, epicene style, Caribbean regional speech, bolero novel.

Introducción

En una entrevista que le concediera a Alexis Blanco, Denzil Romero explica que su “motivación íntima” para escribir *Parece que fue ayer*:

Es que realmente esa novela me la planteé como una manera de pagar deudas. Quemar fantasmas. Buscando la expresión de mi gusto y mi acercamiento al

bolero como género musical, como expresión de Latinoamérica. Una expiación de muchas culpas, de tomador de aguardiente y de bohemio sentimental, que más o menos hemos sido todos en nuestra juventud. Entonces, te quiero contar que esa fue la motivación íntima de esa novela, pero una vez que me la propuse como una necesidad, empecé a trabajarla sobre la base de lograr unos registros de habla caribeños muy particulares y unas

perspectivas frente al bolero, de cuentos del oidor de boleros (4-13).

En efecto, el texto va a adoptar la perspectiva del “bohémio sentimental,” es decir, el autor implícito se va a identificar con ese aspecto de sí que, tabernario y trasnochador, hallaba en el bolero un refugio emocional y lo va a proyectar en sus personajes. *Parece que fue ayer* adopta la perspectiva de sus personajes bolerómanos, los cuales, naturalmente, expresan sus experiencias amorosas en términos de un discurso bolerístico codificado. En contraste con otras narraciones sobre el

tema, esta *novela bolero*¹ gira en torno al consumidor de boleros:

Yo quise escribir la novela del bolero desde la perspectiva de los oidores de boleros y entonces dividí la novela en capítulos donde cada oidor de boleros cuenta su propia historia, su propio bolero. Cantando sus momentos sentimentales, amorosos, frustrados o logrados, que más le marcaron y que estuvieron siempre enmarcados dentro de la música caribeña del bolero (4-13).

Sin embargo, aunque la actitud manifiesta de Denzil Romero parece ser la aceptación incondicional de la “bohemia sentimental” del boleró-

1 El término *novela bolero* lo emplea más recientemente Vicente Francisco Torres en *La novela bolero latinoamericana* (1998): “Utilizo la expresión *novela bolero* porque éste fue el título que le dio un grupo de escritores venezolanos, quienes advirtieron la afinidad de un conjunto de libros que podían estudiarse debido a varios elementos comunes, pero también a algunos elementos variables. Se trata de un puñado de novelas marcadas en su ritmo, en su argumento o en su tema por la música, las canciones, la vida de los músicos y los ídolos populares” (20).

Vicente Francisco Torres cita a dos críticos venezolanos, Luis Britto García y Juan Carlos Santaella, los cuales coinciden en señalar que se trata de la incorporación a la literatura de elementos considerados propios de los medios de comunicación masiva con un fuerte arraigo popular. En *El culto literario del ídolo* Britto García afirma que el patrimonio cultural más difundido en Latinoamérica, luego del catolicismo y las dos lenguas romances, es la canción popular: “...para el pueblo sin libros, la palabra sólo se hace Verbo cuando la versificación facilita el recuerdo y la melodía concita el sentimiento” (1). En *El bolero novela* Santaella habla de la importancia del bolero y la ranchera mexicana en el desarrollo de la narrativa caribeña, influencia que ha pasado inadvertida por la crítica tradicional:

“Menospreciada durante muchos años, entendida como un fenómeno orillero, que sólo concernía a los sectores del pueblo menos *cultos* y, en consecuencia, una forma musical *menor* por el carácter en apariencia *cursi* de su contenido, la música popular latinoamericana fue relegada por las élites intelectuales de estos países al rincón oscuro de los bares en donde enardecidas rocolas ofrecían todas las noches el íntimo testimonio de la soledad y el abandono” (6).

mano, ya su selección de epígrafe problematiza nuestra lectura de la novela en términos de dicha predisposición afectiva.

Parece que fue ayer lleva como epígrafe un pasaje de Carlos Monsiváis sobre la sensibilidad Camp en México. En esa cita, tomada de “El hastío es pavo real que se aburre en la tarde (Notas del Camp en México)” de *Días de guardar*, Monsiváis se pregunta si la sensibilidad Camp se manifiesta en México, cómo y si tiene sentido entre los mexicanos “ese juego, ese tránsito de la seriedad a la frivolidad y de la frivolidad a la seriedad” (171-172) –interrogantes que por medio de una nota al

pie de página Denzil Romero hace extensivas a toda América Latina. El resto del pasaje de Monsiváis intenta una definición del Camp en base a los postulados elaborados por Susan Sontag en “Notes on Camp”².

Una persona o un objeto es Camp, afirma Monsiváis, “cuando su forma es más importante que su contenido” (173). De modo que la sensibilidad Camp puede ser, por ejemplo, una vía eficaz para apreciar la vida pública en países como México donde, nos dice Monsiváis, la esencia del lenguaje oficial es la demagogia, discurso en el que lo que importa no es tanto lo que se dice sino cómo se dice (tono y forma):

- 2 El epígrafe completo, y no está de más citarlo para referencia rápida del lector, versa del siguiente modo:

“¿Qué es el Camp, cómo se localiza, cómo se manifiesta en México? ¿Y tiene sentido entre nosotros ese juego, ese tránsito de la seriedad a la frivolidad y de la frivolidad a la seriedad?

Las definiciones, todas derivadas del ensayo de la Sontag, prodigan. Camp es el nombre de una sensibilidad, es el dandismo en la época de la cultura de masas. Camp es –reconociendo la falsedad, el anacronismo y la vigencia de esta división– el predominio de la forma sobre el contenido. Camp es aquel estilo llevado a sus últimas consecuencias, conducido apasionadamente al exceso. Camp es la extensión final, en materia de sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro. Camp es el triunfo del estilo epiceno. Camp es el amor de lo no natural, del artificio y la exageración. Camp es la tercera corriente del gusto, distinta por entero de las anteriores, las corrientes del buen y el mal gusto. Camp es la glorificación del carácter. Camp es el fervor del manierismo y de lo sexual exagerado. Camp es el aprecio de la vulgaridad. Camp es la introducción de un nuevo criterio: el artificio como ideal. Camp es el culto por las formas límite de lo barroco, por lo concebido en el delirio, por lo que inevitablemente engendra su propia parodia. Camp es una manera de ver la vida como un fenómeno estético. Camp es un método de goce y de apreciación, no de juicio. Camp, en un número abrumador de ocasiones es, y se acude a la definición clásica, aquello tan malo que resulta bueno” (171-72).

“La estilización se requiere cuando existe el convencimiento interior de que todo lo pronunciable está ya dicho, que continuar en el uso de la palabra es asunto de elaboración formal, no ideológica” (174).

Para Monsiváis el Camp puede ser Consciente, “una especie de chiste compartido” o Inconsciente, en México el mayoritario, el cual “posee como elementos básicos el fracaso de la seriedad, la desmesura y la carga abrumadora de sinceridad que contiene” (177).

Además, Monsiváis acepta las tres categorías de Camp Superior, Medio e Inferior (High, Middle y Low Camp) propuestas en el ensayo de Sontag. Entre los ejemplos de High Camp –“un estilo llevado a sus últimas consecuencias”– Monsiváis incluye a Agustín Lara, “el deseo sistemático de elegancia y alto refinamiento en medio de la circunstancia más atroz” (184-85). Entre los de Middle Camp –“En México... lo difunden y lo representan quienes a pesar de su cierta voluntad de estilo, se hallan en el filo de la navaja entre la conciencia y la inconsciencia y no disponen de la fuerza suficiente como para tomar partido”– incluye a Jorge Negrete, “que lleva al límite su proyecto de macho mexicano” (186). El Low Camp, que por definición se identifica con el Camp Inconsciente (188), queda encarnado en la rumba –“el mal y el recuer-

do del mal y la anunciación del mal” (190)– y en la diabólica rumbera.

Hasta aquí, y sólo tocando los puntos sobresalientes, la visión de la sensibilidad Camp que, partiendo del ensayo de Susan Sontag, ha desarrollado Carlos Monsiváis, y a la que se aviene en alguna medida Denzil Romero. Los ejemplos citados dejan claro que la sensibilidad Camp de Sontag “propone una visión cómica del mundo y significa una victoria de la ironía sobre la tragedia” (Mejía Prieto 144). Es decir, aunque es posible ver la insistencia en “un estilo llevado a sus últimas consecuencias” –los juegos verbales, los chistes formulaicos, la incorporación constante de títulos de boleros, letras de canciones, nombres de artistas y las enumeraciones excesivas de variaciones lúdicas sobre un tema, etc.– como un rechazo de la noción de sensibilidad Camp, para adoptar una estética del mal gusto fundada en la inocencia. No obstante, por sí sola una lectura desde la perspectiva del “bohemia sentimental” que se identifica plenamente con la “estética de la ridiculidad y la grandilocuencia” (*Parece que fue ayer* 140) resultaría incompleta. Sólo una lectura que aúne la mirada del *ignorati* y la del *cognoscenti* (Ross 145), la ingenuidad y la sensibilidad Camp, el sentimentalismo y la ironía puede hacer justicia al complejo tejido verbal de *Parece que fue ayer*.

Boleros autobiográficos

A pesar de las declaraciones hechas a Alexis Blanco, no todos los capítulos de *Parece que fue ayer* son autobiográficos. Cinco lo son, pero siete de ellos son más bien discursivos y/o lúdico-paródicos. Primero, me propongo analizar en detalle los capítulos que el autor considera emblemáticos del texto, los autobiográficos, para luego pasar a considerar de modo más conciso los capítulos discursivos.

En el primer capítulo de *Parece que fue ayer* —la primera canción del lado A— toma la palabra “Silbido” de Anima para contar la pasión incestuosa que sintió por su hermana, María Encarnación. Encarna, opulenta, se pasaba tarareando boleros todo el día. Su hermano la espía por la ventana mientras ella gesticulaba como una *vedette* en escenario, contoneando las caderas y acariciándose los senos desnudos, para luego sentarse en el bidé, donde calmaba sus ardores con agua caliente o se masturbaba. En esos momentos en que Encarna se figoneaba cantando sus canciones “Silbido” no podía resistir y se encerraba en su cuarto a masturbarse también —a tocarse el “pito”.

Encarna no sabía que su hermano la observaba. Ella se las pasaba cantando. “Silbido” imaginaba que estaba cantando para él. Y él fantasea-

ba, entre letras de boleros, que compartía la intimidad física con Encarna, que ella lo satisfacía con su boca avara. Luego dormía y al despertar se sentía culpable al recordar el interdicho, las prohibiciones divinas. Entonces no quería oírla cantar. Quería que callara. Deseaba que ella muriera para no pasar por loco ante los ojos de los demás:

Quiero que te desaparezcas ya. Que te vayas de mi alma y de mis sueños. Que no cantes nunca más en la vida ni te me presentes desnuda en las noches tenebrosas cuando haya de dormir. No quiero verte, Encarna. Desapárecete (20).

Parece que fue ayer incorpora, obsesivamente, letras de boleros. Pero además, en muchos otros pasajes, como en la cita anterior, calca el fraseo melodramático de los boleros. Aquí “Silbido” se siente poseído por la locura de su amor imposible, de su amor prohibido, por su único y verdadero amor, consabido motivo de bolero. Y, por supuesto, este deseo de muerte no resiste al delirio de su amor:

Ella era la gloria y la primavera y la lluvia finísima sobre las catedrales y el sol y el mar retumbantes. Era ella la predicación de todo lo bueno: la fuerza del fuego, el dulzor de la melcocha, las estrellas del cielo de una sola vez, y la luna total y viva, y la fresca brisa y el mullido prado. Oh ella cuyo sagrado nombre pronuncia-

ba en mis noches solitarias como una oración (21).

Las imágenes son las de la tradición lírica occidental –que se remonta al amor cortés medieval– americanizadas por el Modernismo, popularizadas por el bolero³.

A veces soñaba que se la comía “como un lechoncito asado, como los panes y los peces de Caná, como una manzana en almíbar”:

El canibalismo es la forma más sublime y transfigurada del amor. Dígalo, si no, el Sacramento de la Eucaristía (22).

Se la engullía, literalmente, “y al cabo, satisfecho, la palpo en mi estómago” (23). Cierra su “arenca perversa” afirmando sin vergüenza ni rubor ante los olores y poniendo a Dios por testigo que es “reo del incesto” y “antropófago reinci-

dente”. Y con eso cierra “Silbido” su “bolero”.

Cabría preguntarse por qué esta novela bolero abre con un monólogo que versa sobre el deseo incesante. Por un lado, podría argüirse, como mencioné más arriba, que aquí se entronca con la tradición lírica occidental, en particular a partir del Romanticismo, con sus amores difíciles, prohibidos, imposibles. Este tema convierte al amor en una fuerza contestaria que amenaza con liberarse de las restricciones sociales impuestas al juego erótico. En la zona del bolero aparece el “amor tirano que no sabe de razón.” El enamorado está sujeto a una fuerza incontrolable –pasión y desmesura que se oponen a razón y conveniencia– cuyo producto es la locura. La locura del amor, como

3 En *El bolero: Historia de un amor* Iris Zavala afirma que el lenguaje de esta forma musical nos viene de muy lejos, remontándose a las fórmulas del amor cortés del medioevo. A partir de ese origen cortesano el bolero se convierte en medio expresivo de toda la historia del amor y de la tradición erótica occidental.

El bolero, entonces, recoge un *saber*, un lenguaje cifrado, una formación discursiva, una cartografía de las cambiantes relaciones amorosas en distintas épocas.

De los salones y los palacios europeos renacentistas pasamos a los últimos veinte años del siglo XIX y a la isla de Cuba donde para 1885 surge el bolero –poco después de que se inicia en esa misma antilla el Modernismo en 1875 y el danzón en 1879– y de allí pasa a México, Centroamérica y las otras islas del Caribe. De las finezas sensoriales y eróticas que se nutre el Modernismo se va alimentando asimismo el bolero –de hecho el bolero transcribe y retoma el proyecto modernista– y estos dos fenómenos, que marcan la modernidad americana, pasan de la burguesía, a los marginados y al pueblo.

Lo importante en el bolero es la palabra, la poesía, mientras que la instrumentación sirve de trasfondo al mensaje que brota en la entonación, en la voz. Todos los otros elementos se minimizan para maximizar la palabra (11-29).

un fuego, arrasa con la voluntad. Es frenesí y furia que hasta puede desembocar en el pecado y la maldad. Lo dicho, sin embargo, no resulta esclarecedor en términos de contestar nuestra pregunta. ¿Por qué empezar la narración con una relación incestuosa?

Lo lógico es suponer que el primer testimonio es el de “Silbido” porque se trata del primer amor, del amor que establece el patrón al que van a superponerse los subsecuentes amores:

Todo amor es el remedo de un amor antiguo; todo amor –y así lo determina el deseo en su dinámica regresiva– es la búsqueda hacia adelante de una experiencia de plenitud que está siempre situada en el lugar más arcaico de la conciencia; depositado y conservado prodigiosamente en alguna grieta atávica del alma, ese primer amor, ese prehistórico amor que marca para siempre, que hiere definitivamente nuestra vida y determina la forma en que nos zambullimos, a partir de entonces, en cualquier remolino nuevo de amor –que, por esto, paradójicamente, es siempre un amor repetido–, permanece viviente, momia almacenada, sombra dinamizadora de cuya presencia imborrable surgen todos los enamoramientos posteriores. Yo no hago más que evocar, cada vez que amo, el fantasma de esa relación perfecta de plenitud que viví en el *illo tempore* de mi propia arqueología amorosa... (72)

Para Rafael Castillo Zapata esa es la base de la *figura* que él denomina “Inolvidable,” la cual “engloba todas las instancias amorosas de la temporalidad y de la memoria: infinito, eterno retorno, regresión, repetición, amnesia, mnemotecnia monstruosa” (71). Si abordamos el texto desde esta perspectiva tanto la fantasía incestuosa como la cursilería antropofágica apuntan al deseo de recuperar la plenitud prenatal, la armonía del embrión, integrando los opuestos en perfecto balance psíquico –consciente e inconsciente pertenecen a la misma psique, son de la misma “sangre,” de ahí que su unión se represente como “incestuosa”; la antropofagia representa aquí la integración del inconsciente (lo femenino, los sentimientos) en la psique consciente. Nótese que esta lectura paralela la de la conjunción de Camp consciente e inconsciente, la integrar la mirada del *ignorati* y la del *cognoscenti* que debe aplicarse para comprender a cabalidad la novela y de, como veremos, la marcada dicotomía entre la visión femenina y la masculina del bolero que busca fusión en *Parece que fue ayer*.

La anterior es sólo una de varias posibles lecturas a nivel psíquico. El hecho de que “Silbido” y su hermana se masturban sugiere una lectura opuesta, pues la “paja” es “manía de depresivos y solitarios” (*Parece que*

fue ayer, 18): aislamiento de consciente e inconsciente. Al mirarse y besarse en el espejo –reconocerse entera– Encarnación, que representaría el inconsciente, se presenta como plenamente desarrollada, pero en la necesidad todavía de ser integrada en una economía psíquica armónica. Por otra parte, si el inconsciente con el predominio indiscriminado de los sentimientos llega a dominar la dinámica psíquica, entonces, puede sobrevenir la “locura”. En ese sentido, desde la perspectiva de la razón y la conveniencia, el discurso del bolero representa literalmente la locura. Este aislamiento masturbatorio ya apunta hacia la esencial incomunicación escenificada por el bolero, monólogo del protagonista obsesionado por su mismidad, sin entrar en diálogo con la otredad del ser amado.

Otra posibilidad de análisis, adoptando ahora la sensibilidad Camp, es detallar la incongruencia entre dos realidades, aquí las memorias de “Silbido,” por un lado, y por otro, el discurso amoroso bolerístico que se utiliza para representarlas. Estas dos realidades se presentan como distantes, y plasmar la primera en términos de la segunda equivale a obviar ciertos detalles importantes, específicamente, el carácter incestuoso del deseo de “Silbido”. En

otra conocida novela bolero, *La importancia de llamarse Daniel Santos*, el discurso amoroso del bolero choca con la realidad de la vida erótica del Inquieto Anacobero. Aquí el texto anda cerca de la sensibilidad Camp.

A medida que vamos desarrollando este análisis va surgiendo la duda sobre si no andamos bastante despistados, si no hemos pecado de seriedad ante un texto enteramente frívolo, si no nos hemos percatado de la ironía del chiste compartido entre lector y autor implícito. Se pudiera muy bien abordar *Parece que fue ayer* como producto de una sensibilidad Camp que busca la complicidad del lector. Este lector cómplice reconocería la incongruencia entre memorias y discurso bolerístico y adoptaría una mirada irónica o humorística. Este lector ideal estaría familiarizado con el bolero como género y con boleros específicos –quizás con muchos de los mismos citados en el texto. Este lector estaría consciente que el bolero es uno de esos fenómenos en el que la elaboración de la forma intenta compensar por la virtual ausencia de fondo. Esto no quiere decir que los boleros carezcan de contenido, sino que, como sugiere Castillo Zapata, el género puede codificarse –él lo condensa en una serie de *figuras*–

pues cae dentro de una escala limitada de emociones y circunstancias⁴. En el bolero ya todo está dicho, lo que interesa es cómo se dice. Es el predominio de la forma sobre el contenido. Este y otros apartados autobiográficos transforman la vida en drama bolerístico; parodian la creación bolerística revelando brechas grotescamente anchas entre el género musical y la realidad sentimental y erótica que codifica.

Si dejamos a un lado al lector cómplice y volvemos al texto como producto de una sensibilidad Camp inconsciente de los partícipes, entonces nos hallamos ante la expresión desconcertantemente sincera de

una estética que sirve las necesidades emocionales y eróticas del ser caribeño.

Con el segundo bolero, el de Pa-perrule, vemos que los apartados autobiográficos comienzan a ajustarse de manera amplia a un patrón. En adelante las intervenciones autobiográficas de los varios parroquianos/“cantantes” se caracterizarán por los siguientes elementos: según la nacionalidad del individuo su discurso quedará marcado por giros y usos típicos de su país de origen –aunque, como veremos, en el “Gibus” se va desarrollando también una especie de habla regional caribeña– y enfocará canciones y can-

4 Convencido que Roland Barthes murió sin haber escuchado un bolero –aunque cabría preguntarse si Severo Sarduy alguna vez le habrá tocado alguno– en *Fenomenología del bolero* Rafael Castillo Zapata se propone completar el libro *Fragmentos de un discurso amoroso*. En dicha obra Barthes registró las instancias que componen el discurso amoroso en Occidente que llamó *figuras*. *Fenomenología* se concibe como una adenda a *Fragmentos* que incluya las instancias básicas de la experiencia de la sentimentalidad latinoamericana, y en particular del imaginario amoroso caribeño contenidas en el discurso del bolero. Afirma Castillo Zapata sobre el estado del corazón que muestra el bolero:

“En el bolero están registradas, a lo largo de sus voluminosos despliegues discursivos, todas las instancias vividas o vivibles, imaginadas o imaginables por el enamorado hispanoamericano en su itinerario amoroso. Catálogo exhaustivo, el bolero ha tipificado todas esas instancias mediante desarrollos discursivos emblemáticos que yo he bautizado –con nombre prestado– como *figuras*, ya que actúan al mismo tiempo como fórmulas retóricas y como esquemas coreográficos de actuación y representación simbólicas de la experiencia amorosa.

A semejanza de las *figuras* que Barthes describe en el decir amoroso occidental, las figuras verbales, los pasos, las posiciones expresivas que se desarrollan en el ir y venir del discurso bolerístico son *desarrollos argumentales sintéticos* en los que se resumen las aspiraciones, los conflictos, los sueños, las manías de la colectividad amorosa hispanoamericana” (19).

tantes y datos relativos a la historia del bolero en sus respectivos países. Además, siguiendo el patrón establecido por “Silbido”, muchos hilvanarán esos datos con alguna experiencia erótica decisiva.

Paperrule, mexicano— “¡Jálense! ¡Vengan! ¡Canten conmigo, cabrones, escuincles, hijos de la rechingada! ¡Cantemos boleros!” (27) —intenta definir el bolero dando el ejemplo de “La golondrina”. Todos los datos que ofrece Paperrule sobre “La golondrina” son correctos: una de las primeras canciones escritas al estilo de la danza habanera, compuesta por el músico veracruzano Narciso Serradel, las versiones del Dr. Ortiz Tirado y de Juan Arvizu suprimieron las tres primeras estrofas, etc.⁵. Dichas dos versiones, opina el oficiante, la convierten en bolero, pues “le agregaron ese tono tropical con bastante menos de romanza macarrónica y más de lamento caribe, y se pudo bailar en un mosaquito con la pareja abrazada, hasta el punto de uno soñar... entregándose... a esa dramaturgia que no se logra sino a me-

dia luz los dos y con el rucaneo de la pierna propia por las entrepiernas de la muchacha...” (27). Se trata de los orígenes del bolero en México. Se trata también de los primeros pasos en la vida erótica de Paperrule: “Bailando *La golondrina*, en la versión inolvidable de Juan Arvizu, tuve yo mi primera masturbación compartida” (28).

La escena que sigue describe con detalles gráficos cómo los jóvenes —Paperrule y *Fifa Gutiérrez*, una de las tres hermanas *Putiérrez*, según las malas lenguas— comienzan a bailar “La golondrina” y poco a poco van entrando en calor. Cuando ella se da cuenta que él tiene el miembro erecto, le desabotona la bragueta, le baja el elástico del calzoncillo y le agarra el miembro, a la vez que ella misma sufre un estremecimiento extraordinario y al poco tiempo alcanzan el clímax simultáneamente cuando Juan Arvizu canta la estrofa final. Se pone de manifiesto, de nuevo, la estrecha relación entre bolero y masturbación⁶.

Paperrule empieza a hablar sobre Agustín Lara, a hacer su biografía

- 5 El lector interesado en corroborar la precisión de las referencias que hace el texto a datos históricos, biográficos, títulos, letras de canciones, etc., podrá constatar muchos de ellos en *Cien años de boleros* por Jaime Rico Salazar.
- 6 No es el caso de “Silbido” de Anima, pues no se trata de un onanista solitario. Aquí ella lo masturba a él y en el proceso ella alcanza el clímax también. Hay una mayor intimidad entre los dos. Si planteamos esta masturbación bolerística en términos abstractos podemos llegar fácilmente a la conclusión que se trata de la celebración del

informal: el estilo de bolero que impone con 32 compases divididos en 16 de tono menor y los otros 16 en tono mayor, títulos y letras de canciones específicas que compuso, sus amantes y sus esposas, su origen humilde, cómo a los trece años tocaba y cantaba en un “cuartel de retozonas” –temas obligados de la novela bolero: origen pobre, asociación con prostitutas y cabareteras⁷.

El texto prosigue la historia del bolero en México –y la masturbación y el bolero–Paperrule se explica sobre María Victoria –Gutiérrez, aunque Paperrule no menciona el apellido, el mismo de *Fifa*. Paperrule la va recordando, la va imaginando hasta que María Victoria casi se convierte en una presencia física estimulante y autoerótica. La imagina cantando el bolero “Soy feliz”: “¡Entreabiertos los labios moraduzcos, como los de una vulva inmensa!... ¡La tipa... se basta a sí misma, en sí misma se consume, y toda ella es un círculo de deleitosas llamas!... proclama, está proclamando, que la masturbación es el sexo por excelencia!.. La mujer dice que es dichosa, que es feliz, que está enamorada. ¡Enamorada de ella misma!” (32). Nos dice Paperrule que “canta como si estuviera jugando al amor solitario, al sexo *para uno*” (32). Canta como si cantara (se masturbara) sólo para Paperrule (como Encarna para “Silbido”).

A continuación se narra el baño sensual de María Victoria. Paperrule la imagina acariciándose, palpándose al recordar alguna experiencia sexual memorable. Luego la imagina en la tarima, desgarrándose el traje ajustado: “María Victoria, señores y señoras se masturba para nosotros” (34).

Al final de su monólogo, Paperrule se derrama pensando en María Victoria, en la cantante de boleros que de niño arrebató su fantasía. Todo esto encubre los misterios de nuestros *tics* eróticos, como diría Edgardo Rodríguez Juliá (*El cruce de la Bahía de Guánica* 135), *figuras*, si se quiere, en cuya fijación intervienen la práctica cultural de una época y la experiencia individual de esa práctica en la niñez y la adolescencia.

Pudiera afirmarse que la intervención de Paperrule con su fijación obsesiva en la masturbación alcanza el fervor de lo sexual exagerado que define el Camp. El segundo apartado autobiográfico vuelve a asociar el bolero y la masturbación, recalando la incomunicación escenificada por el bolero.

“Mi paja bolerística, la yuca que me trasnocha, la mía, la mía, la mía, *pa'mí, pa'mí, pa'mí*; ¡párenme bolas, consortes! mi intérprete por excelencia, no importa que gusana, es Olguita Guillot” (39), dice el cubano José Sánchez Er Tigre para abrir,

con una exclamación caribeña medio antillana y medio continental, el tercer apartado autobiográfico. Siguiendo el patrón señalado más arriba, el texto incorpora datos de la vida de Olga Guillot, especie de biografía artística informal. Sólo Rita Montaner, afirma el Tigre, quizás se le compare. Emplea un barroco lezamesco para recordar boleros que popularizó la Guillot con sus interpretaciones, “Sabor a mí”, “Miénteme”, “Soy tuya”. Luego vienen las fantasías: “No puedo contar las veces que me mojé por la Guillot... Cada vez que la oía cantando me limpiaba el fusil” (43) y por ahí se pierde de vista, empleando el mejor cubano. Pasamos obligatoriamente a la experiencia erótica definitoria del propio Tigre, su relación sexual con una mujer, otra Olguita, naturalmente, Guillén para mayores señas, cuando él todavía era un niño, incesto simbólico.

La viuda rica y experimentada lo esperaba cada tarde –“*Ella la Inolvidable, Ella la Imponderable, Ella la Pervertida*, llenaba de inquietud mi corazón y me provocaba un soberano padrejón en la barriga; vuelto, entonces un cerebrista... Y era que yo, yo no comprendía cómo me quería, casi pudiendo ser mi mamá” (44)– y le decía en el mejor fraseo bolerístico, “no puedo sin ti”, entregándose de amor. Más adelante venían los besos que ellos se daban y

el texto procede a una larga enumeración de “todos los besos que uno imaginarse pueda” (44), culminando en besos de títulos de bolero, “*Beso vagabundo* de Esteban Toronjé, cantado por Lucho Ramírez, *El último beso* de Johnny Albino”, etc. (45). Finalmente concluye al darse cuenta que quizás se haya extralimitado en su “farsa poética”, pero jura que así eran los besos de la maestra Olguita Guillén, “antes de pasármela por la *chágara*” (46) –cuchillo de zapatero en Cuba. Se puede observar cómo el monólogo del Tigre entreteje el discurso bolerístico con un habla cotidiana hasta un poco vulgarota. La distancia entre la realidad prosaica y el romanticismo exacerbado del bolero marcan el progreso del texto.

El texto va elaborando un habla caribeña, no sólo en términos del léxico del país de origen de cada narrador, sino, sobre todo, en términos de una aglutinación regional. Así, por ejemplo, el Tigre se dirige a sus “consortes” y también a sus “panas,” es decir, a sus buenos amigos cubanos y puertorriqueños. Esa combinación persiste en el resto del capítulo, pues el Tigre habla de “papaya” (Cuba) pero también se refiere a “crica” (Puerto Rico) o se refiere a su “leche” (Cuba, Puerto Rico) y también a su “queso” (Puerto Rico).

Cierra el capítulo con otra extensa enumeración de las distintas Olgas

que ha tenido, pues de algún modo todas las mujeres que han sido y serán en su vida son Olguita Guillot (Guillén). Así termina su bolero, el cual alude claramente al sub-tópico “Tus labios me enseñaron” de la *fi-gura* titulada “Inolvidable.” Nos dice Rafael Castillo Zapata:

El otro es inolvidable precisamente porque está revestido, en el imaginario del hablante amoroso del bolero, con todos los atributos del oficiante de un rito iniciático: es él quien introduce al sujeto en el país desconocido del amor. Memoria agradecida de este fantasmático primer abridor de caminos, el enamorado atribuirá a su presencia el hallazgo de toda su sabiduría amorosa. Situado en ese pasado arcaico en el que el deseo coloca las fuentes primarias de su dinamismo, el maestro en amores adquiere, de ese modo, la investidura de un dios al que responsabilizo de mi suerte... (75).

Esa persona que nos inicia al amor, nos dice Castillo Zapata, se vuelve a hacer presente en cada ser que amamos al asumir éste el papel de iniciador:

En cada objeto se cifran, entonces, de forma alucinada, todas las esperanzas de una promisoría reconversión religiosa: quiero ser de nuevo bautizado en el amor, y tus labios, como si no hubiere conocido otros labios, me ensañan nuevamente los principios fundamentales del rito en el que, por culpa tuya, irremedia-

blemente reincido, vuelvo y vuelvo a caer (76).

En este caso, todas las Olgas la Olga.

El cuarto apartado en el que Luisa Cáceres de Arismendi lanza su invectiva contra los monologuistas que la precedieron, aunque discursivo, forma una unidad indivisible con los tres apartados autobiográficos que abre la novela. Tacha a los monologuistas anteriores de “cochinos machos indecentes” y los acusa de no saber nada de boleros porque son “iliteratos del amor”. Dice tenerles lástima, pues “viven presos de los temores de la infancia” y al recordar en verdad sólo han hecho “memoria melosa de aberraciones y frustraciones infantiles, ruidosas masturbaciones de idiotas” (55). Luisa Cáceres considera que el problema de esa “cuerda de pajizos, puñeteros flacos”, es una turbación básica y elemental:

Ustedes, pinches renacuajos onanistas, confunden el bolero, la *fenomenología del bolero*, la mitología del bolero, la metafísica del bolero, su embeleso y su sublimidad, su encanto a veces trágico a veces lastimero a veces dulzón o amargado y cruel, lo confunden, digo, con la pura y simple lamentación de un magro sexo encogido, el vano desespero de unos nunca bien satisfechos deseos, la aflicción de unos pobres apetitos aberrados, el testimonio de una incontinencia

infame. Poco o nada tienen que ver semejantes memoraciones con lo que el bolero es en esencia: un nudo de expresión de lo vital en el ser humano y particularmente el ser caribeño, su necesidad de conocer y realizar el amor, su deseo y su pasión y sus sueños como manifestaciones de un mundo anímico profundo; bastante más que una simple auto complacencia, y, por supuesto bastante más que el patetismo vehemente de una melancolía insana... (56).

El texto pone en boca de mujer la primera expresión teórica coherente de lo que es el bolero. Si hasta ahora ha dominado el placer solitario, Luisa Cáceres va a hacer hincapié en la comunión. Luisa Cáceres continúa con su perorata y vale la pena citarla por extenso, pues su discurso teórico sirve de contrapunto a las memorias de las voces masculinas que la precedieron:

El bolero... es la objetivación del deseo del ser enamorado. Es el amor como medio de lucha contra la soledad y la insuficiencia. La búsqueda de algo que no poseemos, pero de lo cual tenemos necesidad. Es el amor. El amor con toda su naturaleza contradictoria y toda su fuerza destructiva. El amor como plenitud y como carencia. El aliento vital y el *tedium vitae*. La escisión que, no obstante, busca compenetrarse. El *lingam* de los hindúes. El *Ying* y el *Yang* de los chinos. La propia *cruz* de los cristianos: el poste vertical del eje del mundo verdadero. La

destrucción del dualismo. El aniquilamiento de la separación. La convergencia de una síntesis que *per se*, origina el *¡centro místico!*, el *¡medio invariable!* de los antiguos filósofos, la rosa, la flor de loto, el corazón, el puntoirradiante. La conjunción, en fin. Puesto y dicho todo en lenguaje del Caribe nuestro... (56).

El poeta Antonioni se aburre con el discurso de Luisa Cáceres –“todo discurso de *mujé* es fastidioso, piensa para sus adentros, el único que no fastidia es aquel que nos dice con los labios de su vulva” (61)– y recurre a la imaginación para aliviar el fastidio. Luisa Cáceres deja de ser la mujer con estudios universitarios y con amigas feministas y algo sáficas, y pese a su mal carácter y a su agresividad, el poeta la transforma en –la eleva o la reduce a– una “buena hembra”, una “tipa” tan tiposa como la María Victoria o la Olga Guillot, digna de un bolero.

En la fantasía del poeta Antonioni Luisa Cáceres comienza a cantar un bolero muy viejo, “En el tronco de un árbol” y ella se transforma en la niña del bolero que graba su nombre en el árbol. El poeta Antonioni se retrotrae en el tiempo y metamorfosea la imagen de Luisa Cáceres, y en lugar de “ríspera, antipática y empobrecida” se le aparece como “una niña fina, recién bañada, recién peinada y hasta bonita” (62). La va idealizando a su gusto, vistiéndola con ropita elegante y femenina

–“Faldita blanca esponjada. Calzones de florecillas apretados con liga alrededor del muslo y medicitas tobilleras de muchos encajes. Sobre el vestido lleva un delantal hecho de la misma tela con florecillas de los calzones” (63-63). El poeta Antonioni también es un niño de once o doce años frente a los siete u ocho años de Luisa Cáceres. Al imaginar cómo va a abordar a la niña, afirma que tiene que ser “intenso” y “directo”: “Nada de sentimentalismo idiota-femenino”.

El poeta Antonioni va componiendo estas remembranzas infantiles en las que él juega con Luisa Cáceres. El motivo oculto de jugar con ella es el de besarla/violarla. Pero el poeta niño era malhablado y grosero. Entonces la niña prefería jugar con Carlitos Díez, que además de ser un niño decente “le contaba unos cuentos de hadas y principitos encantados de lo más bellos, y le cantaba canciones” (66). En lugar de chistes de doble sentido la niña quiere boleros. Y el niño poeta le va a cantar boleros si eso es lo que tiene que hacer para seducirla. Y después de nombrar los boleros que va a cantarle por orden del número en la canción del uno al veinte –desde “Solamente una vez” hasta “Que veinte años no es nada”– la niña todavía prefiere a Carlitos, el cual sabe menos canciones pero tiene mejor voz. Entonces, como Jalisco,

el poeta Antonioni, arrebata. La tira sobre la yerba y la viola. Entonces, la niña ya no quiere jugar con Carlitos Díez, ahora sólo jugará con Antonioni para que él le cante sus boleros de amor para siempre, “hasta cuando seamos grandes Antonioni, repitió con persistencia demencial, y él sintió que el miedo se le arreciaba” (70-71). Cuando Luisa Cáceres concluyó su “perorata bolerística” todos la aplaudieron menos el poeta Antonioni, todavía un poco temeroso.

En lo anterior se vuelve a surgir el tema de la incomunicación entre hombres y mujeres. No hay diálogo. Luisa Cáceres monologa; el poeta Antonioni no la escucha, perdido en sus divagaciones. El poeta Antonioni rechaza la premisa de Luisa Cáceres que los hombres no entienden lo que expresan los boleros pero con su violación imaginada corrobora la tesis de ella. Tenemos las actitudes estereotipadas de cada sexo. Según éstas, la mujer quiere que la seduzcan con versos románticos, promesas de amor eterno. La mujer concibe su pasión en términos bolerísticos. El hombre piensa que la mujer desea ser conquistada, al punto de ser forzada si es necesario y una vez penetrada acaba entregándose con gusto.

En este apartado vemos cómo el texto yuxtapone actitudes diametralmente opuestas sin manifestar una

preferencia clara. El poeta Antonioni deja de escuchar a Luisa Cáceres porque considera que ella cae en el “sentimentalismo idiotamente femenino.” Sin embargo, ese juicio resulta incongruente dado que el tema es precisamente la canción romántica del Caribe, el bolero, depositario del imaginario amoroso de Latinoamérica. Mientras que para la mujer el bolero es “un nudo de expresión de lo vital en el ser humano”, la “objetivación del deseo del ser enamorado”, para el hombre parece poseer un valor práctico, es un puro y sencillo instrumento de seducción. Dentro de la relatividad de *Parece que fue ayer* ambas posturas resultan aceptables.

El último bolero autobiográfico que vamos a considerar es el de Pucho El Jíbaro quien es, por supuesto, natural de Puerto Rico, pero que no es un jíbaro típico “por no ser campesino y mucho menos blanco, y sí costeño pescador de jueyes”: “ex-cantante de orquesta, ex-policía, ex-contrabandista de perico, morfina y otros estupefacientes y amigo que fue de Felipe Pirela en las noches del viejo San Juan...” (99).

Nos enteramos que Pucho cantó boleros desde que era –en buen puertorriqueño– un “culicagao mamalón” (100). Nace –no podría ser de otra manera si es cantante de boleros– en la pobreza. Se las busca pescando jueyes en los manglares y

cantando. A los dieciséis empezó a cantar en las casas de lenocinio –otro rasgo biográfico típico, piénsese en Agustín Lara. Las prostitutas se peleaban por él. Pucho hace una lista en orden alfabético de las que fueron suyas. Estuvo por Nueva York. Al solicitar empleo lo discriminaban por el color de la piel y por su *Spanglish*, así que se metió al comercio de drogas y reunió suficiente dinero para volver a Puerto Rico. Allí se hizo amigo de Felipe Pirela y “compartió con él muchos meses de intimidad” (105). Fue Pirela el que lo convenció que fuera a Venezuela. Allí vivió mal del bolero. Fue un agente contra las drogas. Recuerda la madrugada nefasta en que se supo el asesinato de Felipe Pirela.

Para Pucho, “El bolero ha sido su vida, bien que una mala vida” (107). En contraste con los boleros biográficos anteriores, éste versa sobre un bolerista, no uno con el renombre de un Daniel Santos o un Felipe Pirela, pero sí uno típico en términos de la circunstancia biográfica de los cantantes de la canción romántica caribeña. De modo y manera que este bolero de Pucho El Jíbaro se erige en una novela bolero en miniatura –*La importancia de llamarse Daniel Santos* o *Entre el oro y la carne* en pequeño.

Uno de los elementos del Camp que señala Susan Sontag es el triunfo del estilo epiceno, entendido

como la convertibilidad de hombre en mujer. Si pensamos en el triángulo de la comunicación –locutor/mensaje/interlocutor– la recepción del mensaje del bolero, su significación varía según el género sexual del intérprete –voz masculina o femenina, con las debidas variantes de género gramatical en el mensaje– y está subordinada a la imaginación individual y subjetiva del interlocutor o la interlocutora y su identificación con las imágenes. El sujeto individual que escucha le asigna a dichas imágenes valor personal, por medio de un acto de comprensión y otro de identificación. Además, como bien señala Iris Zavala, el bolero permite otras posibilidades de comprensión e identificación:

Un desafío particular con los referentes secretos –el *tú* amorfo, proteico, acuático, andrógino de muchos textos, que permiten que el *tú* sea hombre o mujer, y que el discurso amoroso sea heterosexual y homosexual, mayoritario o minoritario. En todo caso es un *tú* oscuro, opaco, prohibido que invita a la cooperación para construir y re-construir las propias fábulas eróticas (76-77).

Vemos en el texto no sólo que Luisa Cáceres y el poeta Antonioni tienen una visión muy distinta del bolero, sino que la relación entre Pucho El Jíbaro y Felipe Pirela, la mención de Ganímedes –“que si no era mujer merecía serlo” (142)– por

Felipillo-Zeus, sin mencionar la alusión que hace el texto a los travestís y sus bugarrones (147), sugiere que el estilo epiceno del bolero le permite una adaptabilidad como imaginario amoroso que puede abarcar todas las preferencias sexuales.

Boleros discursivos

Los boleros discursivos y/o lúdico-paródicos están marcados por la desmesura que caracteriza la estética barroca, y que se confunde a menudo con los excesos del *kitsch*. Encuadran bien dentro de los lineamientos que propusiera Jorge Luis Borges en *Historia universal de la infamia*:

Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura...es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios (9).

Y añade Borges en otra parte:

En el caso de lo barroco, se advierten más los medios que los fines; las palabras resaltan y su propósito es lo de menos (“Prólogo” 9).

Lo barroco, o con mayor precisión en el caso de *Parece que fue ayer*, lo neobarroco, entronca con el Camp por el artificio y la exageración que señalan tanto Severo Sarduy como Susan Sontag.

Así en el apartado “Júpiter baja del Olimpo y se instala en el Callejón” Felipillo “el pillo de la palabra feliz”, se hace pasar por el Zeus helénico: “El Zeus de Olimpia, el Zeus del Callejón de la Puñalada” (134). Zeus, Júpiter, Felipillo, Tres en uno, les canta una misma canción –“Ven junto a mí”– a todas las novias, esposas, queridas, amantes, cortejas, cogioqueras que ha tenido. Y cuando ya parecía haber agotado el repertorio de sus amores, seguía llamando a diosas, semidiosas y meras mortales para cantarles, “nunca la misma, pero la misma canción que siempre recomienza” (138). Vemos cómo esta relación hecha por un pintor autodidacta, prolija en detalles eruditos y en palabras rebuscadas, alcanza la “estética de la ridiculidad y la grandilocuencia” de la sensibilidad Camp y el barroquismo basado en la acumulación verbal desmedida.

El apartado titulado “Los juegos del bolero” persigue un discurso lúdico, colectivo y apoteósico. Los boleromaníacos cantan boleros de mil distintas maneras: a temperaturas altísimas, con el alma hecha pedazos, sacerdotales (porque los boleros son sagrados), como piedras, con la fuerza del fuego, como el mar, en idiomas diversos, como pájaros, y también al modo de Eliseo Grenet, de Esther Borja, de Daniel Santos, de Bienvenido Granda, in-

ventando parodias “pungentes, escatológicas y cataclísmicas”:

Boleros sin ilación, improvisados a la carrera, sin orden ni concierto, manifestantes sólo de un malestar implícito, de una inconformidad generalizada y un repudio a todo, apuntalado por un pesimismo degenerado y amargo...Boleros cantados al revés, protestantes, reconvenientes, contestatarios...Boleros del puro cachondeo... (129).

Estas parodias burlescas de boleros, al exultar “la virilidad, el machulismo, el machismo impenitente, la putería exacerbada,” al acentuar “el melodrama más allá de los límites de cualquier caricatura”, acaban “vapuleando a más y mejor el imaginario amoroso que campea por estos lares nuestros”. Así, “desmontando la retórica establecida; pateando las convenciones; desmembrando los tópicos; estigmatizando los prejuicios y las fórmulas aprendidas” (129) los presentes en el Callejón de la Puñalada acaban liberándose de una cotidianeidad opresiva. La liberación viene de subvertir el esquema resabido, de demostrar la distancia entre el imaginario amoroso y las realidades sociológicas del amor. Aquí se alcanza la distancia irónica de la sensibilidad Camp.

Los apartados discursivos y/o lúdico-paródicos se caracterizan en gran medida por el delirio verbal

que marca al Camp inconsciente. No obstante como queda claro al analizar “Un bolero todos los boleros” los bolerómanos son capaces de subvertir el género, de adoptar la perspectiva irónica que marca al Camp consciente. Los bolerómanos oscilan entre las dos ópticas, la de los *ignorati* y la de los *cognoscenti*, y sólo esta postura de complementariedad logra explicar el constante vaivén entre seriedad y frivolidad, al decir de Monsiváis, que caracteriza esta novela bolero.

Conclusión

Parece que fue ayer, en contraste con otras novelas bolero gira en torno a los fanáticos de la música, no sus intérpretes. En lugar de Felipe Pirela o Benny Moré o Daniel Santos, los protagonistas son los asiduos del bar “Gibus” del callejón de la Puñalada. Si las otras novelas bolero trabajan el mito del ídolo, *Parece que fue ayer* también elabora un mito, el del oidor de boleros. El oidor de boleros, más que nada, vive su experiencia sentimental y erótica en términos del discurso bolerístico. No obstante, este individuo experto en títulos, letras, intérpretes, datos biográficos, etc., concibe el bolero de manera muy distinta dependiendo de su sexo. La mujer parece pensar en el bolero desde una perspectiva afín a la fenomenología del bole-

ro de Rafael Castillo Zapata, un género que encapsula el imaginario amoroso caribeño y latinoamericano en términos de un ideal sublime del amor. En contraste, para el hombre parece tener la función práctica de recurso para seductor. Es una máscara que oculta y distorsiona el deseo. Por otra parte, el bolero es, para todos, un refugio de los sinsabores de la vida cotidiana. El oidor de boleros y el intérprete comparten un mismo origen. El intérprete se convierte en ídolo a pesar de su cuna humilde y la pobreza del hogar de la juventud. El oidor de boleros que nunca logra superar su marginalidad. Otra posibilidad de distracción del yugo de la cotidianidad que ofrece el bolero es la posibilidad del juego. Se trata del mismo humor irreverente que hallamos en Luis Rafael Sánchez, es un humor subversivo que socava todas las instituciones, incluyendo el bolero mismo.

En términos de la sensibilidad Camp, como hemos visto, el texto asume la perspectiva del bohemio sentimental, la del autor implícito, del Camp inconsciente. El texto también supone un lector cómplice que asume cierta distancia irónica ante el sentimentalismo, el melodramatismo, lo excesivo del texto. Sin embargo, el texto alcanza la mayor sinceridad discursiva y la mayor frivolidad autoparódica en manos de

los propios bolerómanos. En realidad, entonces, el texto hilvana y aún a estas perspectivas y sólo el tránsito constante, la oscilación entre la mirada del *cognoscenti* y la del *ignorati* nos permiten hacer una lectura que haga justicia a la compleja ambigüedad de la obra.

La originalidad de *Parece que fue ayer* radica no sólo en haber erigido al fanático del bolero —en muchos casos figuras calcadas en sus pro-

prios amigos afirma Denzil Romero en la entrevista con Alexis Blanco— en centro de la novela bolero, mitificándolo, sino en su intento de cuadrar el círculo. Me explico, la narración intenta aúnar *cognoscenti* e *ignorati*, consciente e inconsciente, masculino y femenino en un texto que va mucho más allá del mentado sentimentalismo bohemio para alcanzar las claves de la comunicación emotiva caribeña.

Bibliografía

- BARTHES, Roland (1978). *A Lover's Discourse. Fragments*. New York: Hill and Wang.
- BLANCO, Alexis (1993). "La literatura va mejor con la crisis", *Panorama*, 1 de agosto, pág. 4-13.
- BORGES, Jorge Luis (1971). *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza.
- BORGES, Jorge Luis (1988). "Página preliminar a José Bianco". *Ficción y reflexión*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CALINESCU, Matei (1997). *Faces of Modernity*. Bloomington: Indiana U. Pr.
- CASTILLO ZAPATA, Rafael (1990). *Fenomenología del bolero*. Caracas: Monte Ávila.
- LIENDO, Eduardo (1993). *Si yo fuera Pedro Infante*. Caracas: Alfadil.
- MEJÍA PRIETO, Jorge (1980). *Nosotros los cursis*. México: Diana.
- MONSIVÁIS, José Napoleón (1971). "El hastío es pavo real que se aburre de la luz en la tarde (Notas del Camp en México)". *Días de Guardar*. México, D.F.: Era. págs 171-92.
- OROPEZA, José Napoleón (1990). *Entre el oro y la carne*. Caracas: Planeta.
- OTERO, Lisandro (1991). *Bolero*. Buenos Aires: Puntosur.
- RAMOS, Josean (1989). *Vengo a decirle adiós a los muchachos*. San Juan: Sociedad de Autores Libres.
- RICO SALAZAR, Jaime (1993). *Cien años de boleros*. Bogotá: Centro Editorial de Estudios Musicales.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, Edgardo (1989). *El cruce de la Bahía de Guánica*. Río Piedras: Cultural.
- ROMERO, Denzil (1991). *Parece que fue ayer*. México, D.F.: Diana.

- ROSS, Andrew (1989). *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*. New York: Routledge.
- SÁNCHEZ, Luis Rafael (1977). *La Guaracha del Macho Camacho*. Buenos Aires: de la Flor.
- SÁNCHEZ, Luis Rafael (1988). *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte.
- SARDUY, Severo (1972). "El barroco y el neobarroco". *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI. págs. 167-84.
- SONTAG, Susan (1966). "Notes on 'Camp'". *Against Interpretation*. New York: Farrar, Straus & Giroux. págs. 275-92.
- TORRES, Vicente Francisco (1998). *La novela bolero latinoamericana*. México, D.F.: UNAM.
- ZAVALA, Iris M (1991). *El bolero. Historia de un amor*. Madrid: Alianza.