

LOS HOMBRES EN PENA EN “VELLONERA DE SUEÑOS” DE LUIS MARTÍN GÓMEZ Y “CUATRO SELECCIONES POR UNA PESETA” DE ANA LYDIA VEGA Y CARMEN LUGO FILIPPI

Resumen

En este artículo se estudian dos cuentos caribeños: “Vellonera de sueños” del dominicano Luis Martín Gómez y “Cuatro selecciones por una peseta” de las puertorriqueñas Ana Lydia Vega y Carmen Lugo Filippi. Se destacan las diferencias que existen entre ambos textos acerca de la incorporación del género musical del bolero. En el texto de Gómez se retoman los esquemas patriarcales de ese género popular, mientras que en el de Vega y Lugo Filippi se produce, hasta cierto punto, una sátira de esos esquemas. Finalmente, se especula acerca del mayor recato, en lo relacionado con lo erótico, que caracteriza a la literatura dominicana de la isla.

Palabras clave: literatura y música popular, relaciones de género, cultura patriarcal, cuento, sátira

Abstract

This article is devoted to the study of two Caribbean short stories: “Vellonera de sueños”, written by the Dominican Luis Martín Gómez, and “Cuatro selecciones por una peseta” by Puerto Rican writers Ana Lydia Vega and Carmen Lugo Filippi, stressing the differences between these texts concerning the incorporation of the bolero. While Gómez’s story is marked by a certain continuity with patriarchal schemes present in boleros, Vega’s and Lugo Filippi’s story satirizes these cultural components. Finally, the article speculates about the modesty, regarding erotic issues, that characterizes literature written in the Dominican Republic.

Keywords: Literature and popular music, gender relations, patriarchal culture, short story, satire

En este momento me hallo enfrascada en la escritura de un estudio de la narrativa dominicana contemporánea. Por ser caribeñista, me he estado paseando de una isla a otra y es inevitable que determinados temas me persigan como obsesiones. Uno de ellos es la presencia de la música popular, y más específicamente del bolero, en la literatura caribeña. La lectura de un cuento del dominicano Luis Martín Gómez,¹ “Vellonera de sueños”, sobre un hombre que

¹ Luis Martín Gómez (1962) es autor de dos libros de cuentos y mini-cuentos: *Dialecto*, Santo Domingo, El Arco y la Lira, 1998 y *La destrucción de la muralla china*, Santo Domingo, Cole, 2003. Sus cuentos aparecen también en varias antologías.

intenta olvidar a su esposa ausente en un bar escuchando canciones bolerísticas, no pudo sino recordarme “Cuatro selecciones por una peseta”, la sátira feroz de Ana Lydia Vega y Carmen Lugo Filippi que pone en evidencia a los cuatro hombres que lloran su pena. Mi propósito consiste en cotejar estos dos cuentos que me parecen emblemáticos de determinadas tendencias en las literaturas de las dos islas vecinas. Esta comparación me llevará a plantear una serie de contradicciones y preguntas que todavía están sin resolverse.

“VELLONERA DE SUEÑOS”

“Vellonera de sueños” se concentra en un periodista exitoso innominado. Este hombre nada subalterno se ha refugiado en un motel para olvidar, pero al mismo tiempo recordar y resucitar en sueños a su esposa muerta. Solo delante de la vellonera el hombre innominado toma una cerveza tras otra y marca obsesivamente el mismo bolero del cantante dominicano Víctor Víctor: “Te busco”. La ubicación en un motel no hace sino subrayar el marco consuetudinario del bolero. Es un escenario de la periferia como bien sabe Mayra Santos-Febres, la autora de la novela de título bolerístico ubicado en este lugar, *Cualquier miércoles soy tuya* (2002).

El objetivo de la borrachera acompañada de música es llegar a ver a la esposa muerta probablemente matada por él, aunque no se revela la verdadera causa de su fallecimiento explicado como un suicidio por ahorcadura. La narración parece sugerir que el hastío y la soledad de la mujer la llevaron a la muerte: estaba rodeada de lujo, pero carente de amor por la continua ausencia del esposo. Se trataba del típico problema de la falta de equilibrio entre vida profesional y vida privada. El hombre le quiere pedir perdón por su falta de cariño. La situación narrativa del cuento remeda, por tanto, la clásica situación del bolero:

El bolero se caracteriza por el tema de la ausencia de la mujer que da lugar a la necesidad de catarsis por parte del hombre. Con frecuencia, dicha catarsis tiene lugar en una barra o club nocturno, luego de una borrachera. Los textos de los boleros están inundados, por así decirlo, con referencias al licor y reafirman la necesidad del hombre de emborracharse para olvidar (...).²

Después de repetir tres veces la canción “Te busco”, el protagonista pasa a escuchar otros números del mismo disco y se hunde cada vez más, lo que la mezcla de bebidas y de música sólo estimula. Son sobre todo canciones de amor con toques bolerísticos, más específicamente “Aún me queda”, “Amor secreto”, “Recordarte”, “Rayito”.³ Los fragmentos intercalados que integran

² Frances Aparicio, “Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña”, *Revista Iberoamericana*, LIX (162-163), enero-junio 1993; pp. 82-83.

³ Agradezco a Luis Martín Gómez el envío del CD de Víctor Víctor. Resulta que casi nunca se trata de boleros puros, sino que son arreglos en los que predominan ritmos de la canción sentimental.

versos como "Te busco perdida entre sueños" ("Te busco"), "Vamos marcando el camino/hacia un encuentro" ("Amor secreto"), "Tantas cosas para recordar que mi corazón tiembla" ("Recordarte") "Amor (...) que me ayuda a soñar" ("Rayito") insisten en un (re)encuentro, una unión siempre anhelada, nunca conseguida. Rezuman la nostalgia de un amor perdido y pasado y retoman toda la idea del sueño como manera de acercarse a la amada. Finalmente, el hombre pone la salsa "Si esta noche no te veo/ la tierra no va a girar/, el cielo se va a apagar/ y hay un lío",⁴ de "Si no te veo". A pesar de su ritmo más alegre, el contenido es igual de apocalíptico que las canciones anteriores. Luego, el hombre decide tomarse todas las bebidas de una vez. En lugar de presionar otro número de la vellonera, termina diciendo: "Ahora, presiono mi corazón, pulso tu alma y sueño que te abrazo, que te beso, y me perdonas".⁵ Es obvio que las canciones le permiten exteriorizar su pena. Hasta el texto entero parece fabricado al modo sentimental. Muy al estilo bolero el hombre se compara a un "náufrago, buscándote desesperadamente en este mar de olvido",⁶ eco de letras de boleros o de poemas románticos. La misma estructura dialógica 'yo-tú' se mantiene tanto en las canciones insertadas como en los fragmentos en los que se dirige a su mujer ausente. Las frases repetidas en el cuento como "Entro la moneda en la ranura. Presiono (...). El carrusel gira. El brazo mecánico selecciona un disco. La aguja ralla la pasta",⁷ la bombilla del pasillo que prende y apaga, el eterno rallar de la pasta del disco parecen sugerir que no hay manera de salir del círculo.

El hombre va dominado por la rutina y los esquemas tradicionales. Languidece cantando o llorando su pena reflejada en la música sentimental que le permite enseñar su lado débil, supuestamente femenino, pero no implica en absoluto que quiera cambiar la relación de dominio frente a la mujer. Advierte Campos respecto al bolero: "(...): the man can reveal himself as sensitive and emotional in a sanctioned form that does not threaten his masculinity".⁸ La misma manera como quiere reconstruir a la mujer en sus sueños indica que no es capaz de salir de su papel convencional: tanto la mezcla de bebidas como la música sólo le dan acceso a partes del cuerpo de la mujer: "Whisky y vodka dan tus caderas/ Tequila y sangría dan tus senos./ Bloody Mary y Cuba Libre

⁴ La letra reza así: "Si esta noche no te puedo ver, las estrellas no van a brillar. Las esquinas se van a prender. Por las calles, nadie cruzará.// Si esta noche no te veo con tu traje mariposa, se morirán to's las rosas que en el corazón yo llevo. El mundo será un desierto, se van a secar los mares. Y viviré en una cárcel. Si esta noche no te veo hay un lío.// Si esta noche no te veo la tierra no va a girar, el cielo se va a apagar, y no quedará un lucero. El sol saldrá con sombrero. El oro no brillará. Por mí todo acabará. Si esta noche no te veo, hay un lío.// Si esta noche no te veo".

⁵ Luis Martín Gómez, *Dialecto*, Santo Domingo, El Arco y la Lira, 1998; p. 97.

⁶ *Op.cit.*; p. 96.

⁷ *Op.cit.*; p. 91 y 93.

⁸ René A. Campos, "The Poetics of the Bolero in the Novels of Manuel Puig", *World Literature Today*, 65 (4) (autumn 1991); p. 638.

dan tu espalda.”⁹ Invoca a su amada desaparecida en una fragmentación total, lo que contribuye a la articulación del dominio masculino. Aparicio explica convincentemente que:

Bodily parts become representative of the whole or “reduced to the status of mere instruments” for the satisfaction of male desires and fantasies. Most poignantly, though, it is the pervasive degree to which women are represented synecdochally in popular music that gives these patriarchal discursive strategies such immense social power. While it may be argued that the close-ups of the mouth, the eyes, the hands, and the body in general in the tradition of the bolero constitute a central element of its sensuality and become the iconic core of its eroticizing force, the overarching presence of the fragmentation of the female in other musical forms across cultures attests to this transnational patriarchal power. Moreover, it continues to represent the female as mere body, as physicality, constructs that have been deployed historically to justify economic exploitation of women and of peoples of color as well.¹⁰

De esta manera el hombre remeda el discurso bolerístico-sentimental en el que se representa a la mujer en su *corps morcelé*, en su cuerpo fragmentado. Basta con recordar “tu párvula boca”, “aquellos ojos verdes”, “tu cabellera sedosa”, “las perlas de tu boca”, por citar algunos sintagmas de bolero. Encontramos este proceso de fragmentación ya desde el comentario sobre el primer bolero, “Te busco”, que no surte ningún efecto:

Nada. No me diste una sonrisa, no me dejaste ver tu pelo rubio como penacho de pendón de caña en el otoño macorisano, no pude sentir tu corazón como un tambor indígena tocando un areíto en mis oídos pegados a tus senos. En vano busqué tus ojos de ébano verde, tus labios de melao, tu cuello de callao de río por el [que] quiero resbalar hasta tu espalda de arrozal amaneciendo, hasta tu vientre de orégano liniero.¹¹

Además de la fragmentación, los símiles y las metáforas de lo citado proyectan sobre la mujer la imagen consabida de la mujer-naturaleza: la mujer es caña, melao, arrozal, orégano. O hablando en términos ecofeministas,¹² la mujer es asociada a la tierra y sus productos que procede dominar. También la idea sobre la vida como “dualidad” donde todas “las cosas ocurren en pareja”¹³ sugerida por la prosaica combinación en la vellonera de V y 1 podría apuntar a esta interpretación conservadora de la pareja que niega cualquier individualidad a la mujer.

⁹ *Op.cit.*; p. 95.

¹⁰ Frances Aparicio, *Listening to Salsa. Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*, Hanover and London, Wesleyan University Press, 1998; p. 135.

¹¹ *Op.cit.*; p. 92.

¹² Véase Annette Kolodny, “Unearthing Herstory. An Introduction”, en Cheryll Glotfelty, Harold Fromm (eds.), *The Ecocriticism Reader*, Athens-London, The University of Georgia Press, 1996; pp. 170-181.

¹³ *Op.cit.*; p. 92.

La mujer no sólo aparece asociada a la fragmentación, a la tierra y a la dualidad fusionada en un todo supuestamente armónico, sino que sólo aparece en re-presentación, de manera mediata. El retrato que se encuentra en la habitación del motel que alquiló el hombre ya de por sí convierte al sujeto en objeto muerto, característica de cualquier foto como ya observó Barthes.¹⁴ Los recuerdos que quiere resucitar gracias al bolero y al alcohol no son sino ausencia/presencia. Pero ni la bebida ni las canciones bolerísticas logran nada. El sonar de la música no se convierte en un soñar con su esposa muerta. La vellonera no produce el sueño deseado, sino que sólo es productora de canciones sobre sueños, palabra obsesivamente presente en los versos citados. El hombre no es capaz de representar la carencia en su totalidad, incluso mediante trucos y artimañas:

No puedo decir que sea una ventaja ver cada vez una parte de ti, pero debo aceptar que en la vellonera cada combinación da una y sólo una música. En lo adelante, experimentaré con todas las combinaciones posibles, pulsaré todas las teclas de la vellonera de mi alma para que tu risa suene en mi noche.¹⁵

La metáfora musical expresa su imposibilidad de alcanzarla: “¿Por qué pulsaste una tecla diferente? Tú y yo debimos ser siempre una sola canción, la melodía perfecta”.¹⁶ En el fondo tiene miedo a la otredad, lo indomable, lo inaprensible en la mujer:

¡Qué hermosa eras! Nunca te lo dije pero solía contemplarte mientras dormías, en la madrugada, a mi regreso tras el cierre de la edición del periódico. Rendida entre las sábanas, eras una bijirita¹⁷ zambulléndose en las nubes de la Rusilla, eras una gotita de rocío bebiéndose el azul y el verde de Valle Nuevo, el Manabao lamiendo la Cordillera en ese momento en que el cielo y la tierra se aparean y dan luz a pinos y ciguas. Muchas veces quise tomarte pero tanta libertad me daba miedo. Temí tocar tu cuerpo tibio y danzar desnudo y ebrio en medio del Corral de los Indios una noche de jengibre y palos en la que una mujer se suelta el pelo sobre la Piedra de Anacaona. Comprende, por favor, comprende que estaba hecho para la rutina y a lo cotidiano le hace daño el misterio. En mi agenda, había espacios para almuerzos y reuniones, no para locuras.¹⁸

En este fragmento la mujer vuelve a estar asociada a la naturaleza. A diferencia de la naturaleza domesticable en la descripción antes citada, aquí se nos presenta en su aspecto inalcanzable, casi mítico. De ahí la mención de picos dominicanos como la Rusilla, Valle Nuevo y Manabao (que lleva al Pico Duarte). La alusión a la fiesta de palos, un ritual de la región sur donde se baila,

¹⁴ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

¹⁵ *Op.cit.*; pp. 94-95.

¹⁶ *Op.cit.*; p. 96.

¹⁷ Luis Martín Gómez me explicó en un e-mail del 15 de febrero de 2005 que bijirita es “el nombre local que le han puesto a la American Redstart (*Setophaga ruticilla*), una avecilla color negro con manchas color anaranjado que habita en casi todos los bosques de la isla”.

¹⁸ *Op.cit.*; p. 95.

se declama y se canta, sugiere la presencia de fuerzas diferentes que no caben en el sistema ordenado. Es en este sentido de ataque al orden establecido en el que cabe interpretar la mención de la única mujer taína que sobrevivió en la memoria colectiva, Anacaona. Es símbolo de resistencia sofocado por los colonizadores y por esta razón esta mujer taína ha sido reivindicada por muchos escritores contemporáneos.¹⁹ Tal vez en la primera descripción la comparación con el areíto (“tu corazón como un tambor indígena tocando un areíto”), asociado con la flor de Oro, Anacaona, ya anuncia esta parte que siempre se le ha escapado en la mujer.

En este texto de pena de hombre, las canciones de índole bolerística cantadas por un hombre, Víctor Víctor, no hacen sino subrayar la imposibilidad del protagonista de salir de sus esquemas patriarcales que informan una buena parte del bolero, donde la mujer es el origen del mal. Esta visión la confirma incluso la sugerencia sobre la muerte de la amada por parte del mismo autor: “(...) fue el protagonista quien la asesinó por una *infidelidad* que no se establece bien si es cierta o supuesta”.²⁰ En el mismo texto no encontré pistas que me llevaran a esta lectura, pero esta suposición cabe perfectamente en el discurso bolerístico que achaca la culpa a la mujer infiel, de manera que el cuento casi se convierte en una variación sobre boleros del tipo “Usted” [es la culpable de todos mis quebrantos]. Luis Martín Gómez parece retomar determinados esquemas relacionados con el bolero, donde la mujer está presa de estereotipos. Cabe admitir que el hombre del cuento se siente culpable por el abandono de la mujer a nivel emocional y quiere pedirle perdón. Pero su manera de acercarse a ella no parece cuestionar su consagrada posición masculina, aunque atisba la fuerza inaccesible e indómita que emana de la mujer.

“CUATRO SELECCIONES POR UNA PESETA (BOLERO A DOS VOCES PARA MACHOS EN PENA, UNA SENTIDA INTERPRETACIÓN DEL DÚO SCALDADA-CUERVO)”²¹

Contrasta este cuento con otra narración de temática algo parecida “Cuatro selecciones por una peseta (Bolero a dos voces para machos en pena, una sentida interpretación del dúo Scaldada-Cuervo)”. Las escritoras puertorriqueñas Carmen Lugo Filippi y Ana Lydia Vega adoptaron estos seudónimos para convertirse en cantantes (¡femeninas!) de boleros. La narración se centra en las penas de cuatro hombres que se desahogan ante la vellonera de un bar. De manera inconcebible (a sus ojos) las mujeres mansas de tres de los compañeros se rebelaron y los abandonaron por estar hartas de ser consideradas sirvientas

¹⁹ Pienso en su mención en el cuento de la escritora dominicana Aurora Arias, “Invi’s paradise”, *Invi’s Paradise y otros relatos*, Montreal, Concordia University, 1998; p. 31. Además, es un símbolo compartido por las dos partes de la isla. Pienso, por ejemplo, en la obra de teatro *Anacaona* del haitiano Jean Métellus.

²⁰ Mensaje electrónico de Luis Martín Gómez del 5 de febrero de 2005. El énfasis es mío.

²¹ Agradezco a Carmen A. Pont las sugerencias y el intercambio de ideas para redactar esta parte.

o de ser objeto de actos de violencia. A los tres llorones les acompaña el Vate, el cantante de boleros, Angelito, representante de médicos en lo profesional. Este soltero no parece sufrir los problemas de sus compadres, ya que en cada pueblo tiene una enfermera y no piensa casarse nunca. El primero en contar sus cuitas es Eddie, es decir Edipo (¡!) José Zapata, que atiende en una gasolinera. Golpeó a su mujer Cambucha por haber descuidado a la madre instalada en casa, aunque al principio su mujer lo atendía en todo. Advierte: “La veldá es que se poltó nice los primeros tiempos y aunque yo tuviera mis bretecillos con otras jevas, polque uno tampoco pue tirarse a mondongo, ella siempre era La Oficial”.²² La mujer se va a Nueva York para escapar de los maltratos. Anita, la esposa de Monchín, el segundo plañidero, se convirtió en una militante sindicalista cuando empezó a trabajar en una fábrica. Se volvió una “piqueteadora oficial”. Y eso que el esposo le había aconsejado: “(...), le dije que no se metiera en política polque a mí eso me huelía a comunismo, que la mujel era de la cocina y no debía metelse en asuntos de hombre, que bastante tenía ella con llevar la casa y atendelme”.²³ Su actitud llevó a bofetadas y su relación terminó en el divorcio por maltrato. Finalmente, la esposa significativamente innominada del técnico de refrigeración, Puruco, no aguanta más que tenga que atenderlo a él y a sus amigos, cada vez que se reúnen en la casa. Los amigotes no acaban de explicárselo: “Y nosotros que la tratábamos a ella heavy, con to el respeto que se le debe a la esposa de un pana. Polque allí nadie se prospasó nunca con ella... aunque chance tuvimos...” (...) “Y hasta le llevábamos los trastes a la cocina pa que ella no tuviera más que fregarlos, coño”.²⁴ Susana Reisz propone el siguiente comentario acertado:

El desahogo autobiográfico de cada uno, pautado por los más desgarradores versos bole-rísticos, muestra a las claras el mecanismo psicológico conocido como “proyección”: los hombres acusan a las mujeres de las desconsideraciones y abusos que *ellos* han ejercido como derecho propio dentro de la relación de pareja. Es como si el traidor pretendiera sufrir por traiciones ajenas o como si el egoísta acusara a los otros de egoísmo. La inversión de víctima y victimario a través de la lamentación musical permite una formidable “catarsis”: los plañideros se descargan del peso de la culpa a través de un sufrimiento ilusorio y estrechan vínculos entre sí.²⁵

Las autoras hacen una sátira feroz de estos hombres machistas que toman cerveza y muestran su lado sentimental en un bar cantando boleros y quejándose de sus mujeres rebeldes. El epígrafe de una salsa cantada por el Gran

²² Ana Lydia Vega y Carmen Lugo Filippi, *Vírgenes y mártires*, Río Piedras, Editorial Antillana, [1981], 1994; p. 130.

²³ *Op.cit.*; p. 134.

²⁴ *Op.cit.*; p. 136.

²⁵ Susana Reisz, “Boleros “en una voz diferente” o el asalto literario a la sentimentalidad tradicional”, Ángel Esteban (*et al.*) (eds.), *Literatura y música popular en Hispanoamérica*, Granada, Universidad de Granada, 2002, p. 111.

Combo “Así son, así son las mujeres” “anticipa y proyecta (...) la perspectiva masculina que predominará a través del cuento”.²⁶ La primera frase marca el tono: “Cuando calló Jaramillo el silencio era un bache de lágrimas machamente contenidas”.²⁷ Los hombres recurren al bolero para expresarse. Advierte con razón Aparicio, basándose en las ideas de Adorno:

Dichos personajes no tienen un lenguaje propio, sino que se apropian constantemente de los textos cancioneriles de la música popular. Desde tal perspectiva, el cuento presenta una crítica a las estrategias comerciales utilizadas por los medios masivos de comunicación y por la industria musical, instituciones que manipulan el lenguaje, y, consecuentemente, la conciencia e ideología del público auditorio. (...). En el caso de los cuatro hombres puertorriqueños, la música popular se convierte en código ajeno y, paradójicamente, necesario para ellos poder verbalizar sus propias realidades sentimentales.²⁸

Es por tanto medio de expresión y de enajenación. Los boleros que cantan, por ejemplo, “Usted” (“Usted es la culpable de todas mis angustias”), “Tú sólo tú” (“has llenado de luto mi vida/ abriendo una herida en mi corazón”) y “Échame a mí la culpa” (en versión ranchera), tendrían que tematizar que la culpa la tienen las mujeres, estas Evas indóciles de Borinquen, esta tierra del Edén. La culpabilidad de estas Evas es demostrada claramente por la referencia bíblica a la Eva y la manzana del Génesis al final del cuento cuando se mienta “capítulo tres, versículo seis”.²⁹ Quejándose y “jirimiquiando” estos hombres se autocompadecen. Al final corroboran su posición y sus afirmaciones con un “[v]iril puñetazo dispersador de maníes”, una “[a]firmativa sacudida de cabezas patriarcales”, una “[e]levación de brazos masculinamente molleriles”, un “[t]esticular descenso de índices decididos”, un “[p]repuciano retroceso de sillas indignadas”, una “[a]gresiva protuberancia de manzanas de Adán”.³⁰ Muy irónicamente se presenta a los hombres en su fragmentación corporal, de manera que las mujeres combaten al hombre con sus armas de dominación. La ironía y el humor con que son descritas las lamentaciones las desvirtúan totalmente.

En este cuento feminista la reivindicación está muy clara hasta en detalles y guiños. Cuando uno de los panas afirma: “El pendejo nace y no se hace”³¹

²⁶ *Op.cit.* (Aparicio 1993); p. 82.

²⁷ *Op.cit.*; p. 129. Julio Jaramillo era un cantautor ecuatoriano (1935-1978). Una de sus canciones más famosas es su ‘himno’ “Nuestro juramento”, canción en la que el yo promete escribir su linda historia de su amor: “Si tú mueres primero, yo te prometo,/escribiré la historia de nuestro amor/con toda el alma llena de sentimiento;/la escribiré con sangre,/con tinta sangre del corazón”. Contrasta con las canciones e historias que van a presentar después los “bardos”, los tres hombres.

²⁸ *Op.cit.* (Aparicio 1993); p. 83.

²⁹ *Op.cit.*; p. 137.

³⁰ *Op.cit.*; p. 136.

³¹ *Ibíd.*

no puede ser sino un juego con la conocida frase de de Beauvoir: “No se nace mujer, una se hace mujer” (*On ne naît pas femme, on le devient*). De paso, las escritoras no dejan de lanzar unas saetas contra la república letrada masculina que hasta los ochenta había dominado el panorama de la literatura puertorriqueña. El lamento de Monchín va introducido de la siguiente manera:

Lo cierto es que [Monchín] parecía un río sin cauce (¿o un cauce sin río?), tanto era el volumen y la velocidad de su violento decir (¿o de su decir violentado?). ¿Inventario de su malhadada existencia de héroe renunciado o meras figuraciones en aquel despótico mes de marzo? No, quizás sólo eran primicias de verdad en la víspera de aquel hombre.³²

Los que están familiarizados con la literatura puertorriqueña ven entretejidas en estas frases referencias a textos del canon masculino como los de Enrique Laguerre (*Cauce sin río*), Edgardo Rodríguez Juliá (*La renuncia del héroe Baltasar*), Emilio Díaz Valcárcel (*Figuraciones en el mes de marzo*) para terminar con *La víspera del hombre* de René Marqués, que era... homosexual no asumido. No quedan a salvo ni José Luis González ni Luis Rafael Sánchez, autores muy admirados por Ana Lydia Vega y Carmen Lugo Filippi: “¿Por qué no tocar una balada de otro tiempo? No, mejor sería un ritmo más moderno, una macha guaracha que le [a Monchín] hiciera olvidar sus desventuras”.³³ Aquí las mujeres encierran a los hombres en su discurso bolerístico. Tocan su son y a la vez son: se definen, existen. El dúo Scaldada-Cuervo vence al cuarteto de hombres.

¿GENDERING AND QUEERING BOLEROS: UNA CANCIÓN AÚN POR MELODIARSE EN QUISQUEYA?

El texto de Gómez, cotejado con el de Vega y Lugo Filippi, enfoca el problema de *gender* y la batalla de los sexos, un uso recurrente en los textos bolero que parece no tener éxito en la narrativa dominicana. Pero aun ridiculizando la estructura patriarcal de manera tan reivindicativa como en “Cuatro selecciones por una peseta”, el bolero la sigue confirmando hasta cierto punto, por inversión. Incluso si pensamos en los intérpretes, es sabido que algunas cantantes de boleros desafiaron las estructuras patriarcales: está el caso de Isolina Carrillo que se atrevió en los años veinte a ofrecer flores a un hombre en “Dos gardenias para ti” o María Grever que decide supuestamente de manera autónoma de su suerte en “Cuando vuelva a tu lado”. Estas mujeres subvirtieron ‘suavemente’ el binomio masculino-activo/ femenino-pasivo. Otro cantar es el de Paquita, la del Barrio que en su letra ataca de manera directa a los hombres sinvergüenzas. No obstante, me llamó la atención que las novelas bolero que giran alrededor de cantantes, enfocan casi todas a hombres a veces criticando

³² *Op.cit.*; p. 133.

³³ *Ibíd.*

su machismo, eso sí, por ejemplo, Daniel Santos en *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988) de Luis Rafael Sánchez, Felipe Pirela en *Entre el oro y la carne* (1990) del venezolano José Napoleón Oropeza, Pedro Infante en *Si yo fuera Pedro Infante* (1989) del venezolano Eduardo Liendo, Benny Moré en *Bolero* (1984) del cubano Lisandro Otero, ... Incluso en lo que podría constituir una excepción —me refiero a la presencia de Celia Cruz en *Reina Rumba* (1981) del colombiano Umberto Valverde— no se introduce a la rumbera para reivindicar el papel de la mujer, sino que constituye un medio para recordar nostálgicamente la juventud de un hombre. Con todo, es significativo que en República Dominicana donde la literatura de mujeres no salió de los bastidores hasta en los años ochenta no se aproveche este caudal bolerístico en función del *gender*, ni por parte de las mujeres y aun menos por los hombres.³⁴

Aparte de la cuestión de la mujer, el bolero también propicia la desestabilización de las clasificaciones binarias del género. Recordemos que Iris Zavala ya ha advertido que el eje 'yo-tú' presente en muchos boleros problematiza la cuestión de la identidad sexual: "La distinción primaria —el sexo del cantante— tiene consecuencias importantes, pues a partir de ella, el significado del mensaje será reinterpretado y recodificado mediante el concurso de las facultades corporales, intelectuales, espirituales y afectivas".³⁵ En el capítulo "Tears at the nightclub" de su estudio sobre el *queer Latin America*, José Quiroga constata que en los años noventa el bolero ha conocido su *revival* dentro de un contexto gay.³⁶ Estos trastocamientos y (con)fusiones del género ya los entrevió Cabrera Infante al inspirarse para la Estrella de *Tres tristes tigres* (1967) en la Freddy, un travesti. Sigue intrigando a autoras como Mayra Santos-Febres. En *Sirena Selena vestida de pena* (2000), la escritora puertorriqueña narra las peripecias de un travesti menor, un(a) cantante de boleros puertorriqueño(a), en la República Dominicana. En su actuación cumbre en casa del magnate Hugo Graubel, el travesti llega a seducir a hombres y mujeres y explota la ambigüedad genérica del bolero en todo su esplendor.³⁷ Y por poner

³⁴ Para una discusión del feminismo en República Dominicana, véase Ángela Hernández, "Las poetisas en los ochenta: desvío fundacional", *La escritura como opción ética*, Santo Domingo, Editorial Cole, 2002; pp. 143-159 y Daisy Cocco de Filippis, *Combatidas, combativas, combatientes*, Santo Domingo, Taller, 1992. Ester Gimbernat González dedica varios capítulos a la escritura desde el cuerpo en su estudio sobre la poesía de mujeres: Ester Gimbernat González, *La poesía de mujeres dominicanas a fines del siglo XX*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2002.

³⁵ Iris Zavala, *El bolero. Historia de un amor*, Madrid, Alianza, 1991; p. 65.

³⁶ José Quiroga, "Tears at the nightclub", *Tropics of Desire. Interventions from Queer Latino America*, New York and London, New York University Press, 2000; pp. 145-168. Ya antes de los noventa hay ejemplos notables como *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, en la que el bolero "Mi carta" es *regendered* por Molina. Más tarde Mayra Montero recurrirá al mismo bolero en *La última noche que pasé contigo* para esconder detrás del apodo Abel a una mujer lesbiana, Marina, quien dirige boleros y cartas a la abuela, de quien se enamoró.

³⁷ Mayra Santos-Febres no sólo considera el travestismo a nivel sexual, sino también a nivel político-social y metafórico. Véase Rita De Maeseneer, "Los caminos torcidos en *Sirena Selena vestida de*

un ejemplo de este lado del charco y de otra expresión artística, la inserción de boleros en muchas películas de Almodóvar contribuye a su reflexión sobre la sexualidad transgresiva con tintes de androginia, uno de los temas constantes en el cineasta español. En *La flor de mi secreto* (1995), por ejemplo, la escritora de novelas rosas de nombre masculino Leo (Leocadia), se identifica con la lesbiana *butch* Chavela Vargas³⁸ después de su intento de suicidio por su fracaso matrimonial con su esposo militar macho Paco. Cuando Leo está tomando en un bar un carajillo (café más coñac), otro emblema del macho, Chavela Vargas sale en televisión cantando un bolero sumamente machista, “En el último trago”: “Tómame esta botella conmigo,/en el último trago nos vamos./ Quiero ver a qué sabe tu olvido/ sin tener en mis ojos tus manos”. Después de salir del bar y perderse en una manifestación de estudiantes de medicina, Leo será rescatada por un hombre poco masculino, Ángel, de manera que se trastruecan completamente los géneros. Esta indeterminación en el eje ‘yo-tú’ del bolero puede llegar a expresar el puro deseo, un estado indiferenciado, anterior a la escisión de los sexos y a la canalización de las pulsiones.

Los textos dominicanos a los que he tenido acceso parecen no explotar toda la ambigüedad genérica que puede conllevar el bolero. María Julia Daroqui ya advirtió en su estudio sobre la literatura reciente en el Caribe hispano que en República Dominicana hay más recato en cuanto a la sexualidad y que los tanteos de transgresión son muy prudentes, por lo menos en lo que concierne a la narrativa. Los acercamientos sigilosos de autores consagrados como José Alcántara Almánzar al travestismo en “La reina y su secreto” y “Lulú o la metamorfosis” o la precursora Hilma Contreras al lesbianismo en los cuentos “Canícula” y “La espera” empalidecen frente a cuentos transgresores de escritores de la isla vecina ya anunciados por Manuel Ramos Otero.³⁹ Y la reciente *Antología de la literatura gay en la República Dominicana* deja que pensar, ya que contiene gran cantidad de textos homofóbicos según comenta Jimmy Lam.⁴⁰

pena de Mayra Santos-Febres”, *Revista de Estudios Hispánicos* (Saint Louis) 38.3 (October 2004); pp. 533-553.

³⁸ Véase Yvonne Yarbro-Bejarano, “Crossing the Border with Chabela [sic] Vargas. A Chicana’s Femme’s Tribute”, Daniel Balderston and Donna Guy, *Sex and Sexuality in Latin America*, New York-London, New York University Press, 1997; pp. 33-43.

³⁹ Daisy Cocco de Filippis da un breve comentario de los cuentos de Hilma Contreras en *Desde la diáspora. A Diaspora Position*, New York, Ediciones Alcance, 2003; pp. 99-100. María Julia Daroqui comenta la poca osadía escrituraria en “La reina y su secreto” en *(Dis)locaciones: Narrativas híbridas del Caribe hispano*, Valencia, Universitat de València, 1998; pp. 104-105. Existe un interesante análisis, “The Metamorphosis of the Rumba Queen”, en Carrie Tirado Bramen, “Translating exile: the Metamorphosis of the Ordinary in Dominican Short Fiction”, *Latin American Literary Review*, 26, (51) Jan-Jun 1998; pp. 67-71. Insiste en la función de chivo expiatorio del travesti en “Lulú y la metamorfosis” que es objeto de violencia homofóbica en el carnaval.

⁴⁰ Véase Jimmy Lam “¿Existe una literatura gay en República Dominicana?”, <http://www.cielonaranja.com/jimmylanantologia.htm>; fecha de consulta: 3-6-2004. Se refiere a Miguel de Camps Jiménez, Mérida García (comps.), *Antología de la literatura gay en la República Dominicana*, Santo Domingo, Editorial Manatí, 2004.

La recepción polémica de este libro y su contenido demuestran que el camino de la liberación sexual apenas se vislumbra, por lo menos en la narrativa.

Incluso la misma corporalidad, también heterosexual, es objeto de mucho más pudor en la literatura de dentro en República Dominicana, si la comparamos con el elogio de la sensualidad ilimitada (al borde de la pornografía) de Mayra Santos-Febres, por ejemplo en su cuento "Cualquier día en la vida de Couto Seducción" de *El cuerpo correcto* (1998) donde se narran juegos sensuales-eróticos como la lubricación de los cuerpos con aceite. Y no hablemos del desmadre en autores cubanos como Pedro Juan Gutiérrez o Zoé Valdés cuyos textos rozan con lo pornográfico como remedio contra el hastío cotidiano causado por la situación política. La cuentística dominicana reciente, por ejemplo de Ángela Hernández, provoca el siguiente comentario en Daroqui:

Todos estos relatos están habitados por una rígida vara moral que impide el desbocamiento. El cuerpo y sus apetencias sensoriales llegan sólo a pisar el umbral del desenfado: prácticas masturbatorias, intentos de voyeurismo pueblerino, alguna que otra ranura por donde se deslizan las miradas de las narradoras atrevidas que desnudan ciertos sitios erotizables. El desenfado pisa el atrevimiento, pero no traspasa o infringe las leyes de la decencia (...).⁴¹

Daisy Cocco de Filippis advierte que determinadas escritoras en la diáspora, como Julia Álvarez, ya reivindican más la sexualidad/sensualidad: "Her frankness [de Julia Álvarez] about her sexuality distinguished her from other women writing in the Dominican Republic before the early eighties. In Álvarez' poetry as well as in her prose, sexuality is a natural and necessary part of the lives of women".⁴² Todavía no he encontrado estudios que explican el porqué de estas diferencias entre la literatura de dentro y de fuera, ni entre las literaturas de las diferentes islas.⁴³ Lo que sí he podido comprobar es que en Santo Domingo no sólo hay doble, sino cuádruple moral y que siguen imperando muchos tabúes sociales. El control por parte de instancias reprobadoras parece perdurar en este país todavía muy marcado por el autoritarismo. A la vez, cabe preguntarse si la crítica literaria no vuelve a caer en la trampa de ver confirmados los estereotipos sobre el Caribe que de por sí tiene que ser erótico y sensual,

⁴¹ *Op.cit.*; p. 78.

⁴² *Op.cit.*; p. 212.

⁴³ Para la literatura cubana se han hecho lecturas políticas de esta presencia de la sexualidad como arma o se ha interpretado como lenguaje de la fuga. Véase respectivamente René Prieto, "Tropos tropicales: Contrapunteo de la frutabomba y el plátano en *Te di la vida entera* y *Trilogía sucia de La Habana*", Anke Birkenmaier, Roberto González Echevarría (coords.), *Cuba: Un siglo de literatura (1902-2002)*, Madrid, Colibrí, 2004; pp. 373-390 y Antonio Vera-León, "Narraciones obscenas: Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Zoé Valdés", Janett Reinstädler, Ottmar Ette (eds.), *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*, Frankfurt - Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2000; pp. 177-191.

tal como lo dicta el *marketing*. Cada autor tiene sus universos particulares y su manera de bregar con determinados temas. De todas formas, por lo que he podido averiguar, el bolero no ha sido aprovechado en su poder transgresor sexual en República Dominicana. Esto no impide que la fuerza de la música popular también sea explorada de manera original en Quisqueya. Pienso en su poder de subversión desde la subalterna en *Sólo cenizas hallarás (bolero)* (1980) de Pedro Vergés y en el uso del bolero como base de una reflexión sobre *his Master's voice*, el poder populista de la voz, en *Musiquito. Anales de un déspota y de un bolerista* (1993) de Enriquillo Sánchez.⁴⁴ Estos usos *suigéneris* no hacen sino confirmar la vigencia y la fuerza del bolero que sigue nutriendo el imaginario dominicano y caribeño.

Rita De Maeseneer
Universiteit Antwerpen
Universidad de Amberes, Bélgica

⁴⁴ Para esta exploración del bolero remito inmodestamente a mi libro *Encuentro con la narrativa dominicana contemporánea*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2006.