ROMA TRE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI

DOTTORATO DI RICERCA IN STUDI EURO-AMERICANI

XXVII CICLO

La *novela bolero*: un ibrido intertestuale

Dottoranda: Bianca Iacoboni

Tutor: Prof.ssa Amanda Salvioni

Coordinatore: Prof.ssa Camilla Cattarulla

Ai miei genitori

A Vicente Francisco Torres Medina

e Reyna

A Fernando Valerio Holguín

Ringraziamenti

Ringrazio quanti hanno contribuito all'avanzamento di questo lavoro, qui in Italia e all'estero, Messico e Stati Uniti, dove ho avuto la fortuna di viaggiare per completarlo. La mia gratitudine va a Vicente Francisco Torres Medina, il quale ringrazio per la sua generosa ospitalità, il grande contributo che ha dato alla mia ricerca di materiale, i libri che mi ha regalato, tra i quali i suoi, l'appoggio, le lunghe conversazioni che mi hanno aiutato a chiarirmi le idee e a prendere delle decisioni importanti. Ringrazio Reyna, la sua assistente di allora, per la sua disponibilità e tutto l'aiuto del quale mi ha fatto omaggio. Un doveroso ringraziamento va anche all'Università UAM, Unidad de Azcapotzalco, di Città del Messico, per avermi accolta per complessivi sei mesi.

Negli Stati Uniti la mia permanenza è stata molto più breve, ma sufficiente per contrarre numerosi debiti di riconoscenza. Primo tra tutti ringrazio Fernando Valerio-Holguín per la sua calorosa accoglienza e l'aiuto che mi ha dato ascoltando pazientemente tutti i miei dubbi, discutendone con me, regalandomi due libri importanti per la mia ricerca e altra bibliografia. Ringrazio Mary Vogl direttrice del Foreign Language Department, il dipartimento stesso e la Colorado State University di Fort Collins (Colorado). Nella loro generosità mi hanno concesso un ufficio con computer, accesso illimitato alla biblioteca Morgan, al sistema bibliotecario Prospector dello Stato del Colorado e al prestito interbibliotecario tra tutti gli Stati dell'Unione. Un grazie a tutti loro per la simpatia e l'aiuto. A Mary e Fernando va la mia gratitudine anche per avermi proposto di tenere una conferenza sul tema e organizzato l'evento per l'11 settembre 2014, nell'Edificio Behavioral Science 107.

Sempre negli Stati Uniti ho avuto la possibilità di scambiare opinioni, tra gli altri, con Mercado Salvador Rodríguez, University of Denver, il quale ringrazio per il tempo che mi ha concesso e per il generoso dono di una copia del suo libro.

Un grande e sentito ringraziamento va a Gonzalo Martré, La Nueva Nostalgia, Luis Ángel Silva (Melón), José Pablo Dueñas Herrera e Umberto Valverde che mi hanno concesso delle interviste importanti, regalandomi il loro tempo.

Sono molte altre le persone che hanno contribuito a questo lavoro e sarebbe davvero difficile riuscire a nominarle tutte, con il rischio di dimenticare qualcuno. A ognuno di loro va la mia gratitudine e il mio riconoscimento.

INDICE

RINGRAZIAMENTI 3
INDICE 4
LINTA ABBREVIAZIONI 7
INDICE FIGURE 5
INDICE SCHEMI 6
1. INTRODUZIONE: LA NOVELA BOLERO 9
2. *ARRÁNCAME LA VIDA*: STRUTTURA MUSICALE 23
3. *LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE DANIEL SANTOS*: MUSICA IN PROSA 51
4. *THE MAMBO KINGS PLAY SONGS OF LOVE*: IMMAGINI MUSICALI 84
5. *REINA RUMBA: CELIA CRUZ*. INTERTESTUALITÀ E IBRIDISMO MUSICALE 111
CONCLUSIONI: UNA VISIONE D'INSIEME 136
APPENDICI 139
APPENDICE 1. INTERVISTA A GONZALO MARTRÉ 140
APPENDICE 2. INTERVISTA A LA NUEVA NOSTALGIA 146
APPENDICE 3. INTERVISTA A LUIS ÁNGEL SILVA (MELÓN) 152
APPENDICE 4. INTERVISTA A JOSÉ PABLO DUEÑAS HERRERA 164
APPENDICE 5. INTERVISTA A UMBERTO VALVERDE 179
BIBLIOGRAFIA 182

Indice figure

Figure 4.1. La fotografia di María……... 106
Figure 4.2. Finale della prima scena nella cabina per fototessere…….. 106

Indice schemi

Schema 2.1.	Lotta della protagonista……..	23
Schema 4.1.	Modello differenziale…….	87
Schema 5.1.	Ripartizione corrente (funzionale)……..	114
Schema 5.2.	Schema generale delle pratiche ipertestuali……	114
Schema 6.1.	Verbalizzazione della musica popolare latinoamericana……	137

Lista abbreviazioni

p.a. Posizione accenti
s.m. Sillabe metriche

Interpretare un testo non è dargli un senso
(più o meno fondato, più o meno libero),
è invece valutare di quale pluralità sia fatto.
Roland Barthes

1. Introduzione: la *novela bolero*[*]

Lo spazio del testo (leggibile) è paragonabile
sotto ogni rispetto a una partitura musicale (classica).
Il ritaglio del sintagma (nel suo movimento progressivo)
corrisponde al ritaglio dell'onda sonora in misura (uno è
appena più arbitrario dell'altro). Ciò che esplode, che folgora,
che sottolinea e che impressiona, sono i sèmi, le citazioni culturali,
e i simboli, analoghi, per il loro timbro forte, per il valore della
loro discontinuità, agli ottoni e alle percussioni.
Roland Barthes

Questa ricerca nasce da un interesse e una curiosità per i romanzi che utilizzano la musica popolare come intertesto, per la prosa che si fa musicale, come fosse una canzone, per il mondo della cultura popolare che diventa una cosa sola con la letteratura. Naturalmente sto parlando della musica popolare e della letteratura ispanoamericane.

Non essendo autoctona, il lavoro è indubbiamente più complesso, perché se la letteratura si può studiare, la cultura popolare bisogna viverla, esserci in mezzo e assorbirla per la strada. Non è sufficiente ascoltare un CD o guardare un concerto registrato. Per questo ho ritenuto di dover viaggiare per vivere sul posto, oltre che per cercare materiale. Sicuramente due viaggi, per un totale di sette mesi, di cui sei in Messico e uno negli Stati Uniti, non sono sufficienti. Poco tempo e pochi chilometri, dal momento che il fenomeno si estende a molti paesi, ma c'è sempre un limite alle possibilità, talvolta sancito da permessi e scadenze da rispettare. Nonostante ciò, spero che non mi siano sfuggite troppe cose e, del resto, potrebbe essere interessante anche uno sguardo critico esterno.

Anni fa ho scoperto il bolero che mi ha incuriosito tanto da sceglierlo come argomento per la tesi di laurea. È stato proprio allora, mentre facevo ricerca, che mi sono resa conto di quanto il bolero fosse radicato nella società, scoprendo quanto sia presente ovunque: in televisione e in radio, come sigla, negli annunci pubblicitari, nei fumetti, ma la vera sorpresa è stata trovarlo nella poesia e nella letteratura. La prima *novela bolero* che ho letto è il romanzo *Las batallas en el desierto* di José Emilio Pacheco (1981). Si tratta di un testo dove l'uso della musica non è totalizzante, ma ha comunque un ruolo indiscutibilmente significativo. Trovando la cosa affascinante, mi sono riproposta un giorno di studiare la *novela bolero* e alla prima occasione non ho avuto dubbi su quale progetto presentare.

L'idea di fare una panoramica estesa era attraente, ma ne esisteva già una e comunque avevo il dubbio che ciò non mi avrebbe dato modo di approfondire troppo i testi. Per tale ragione ho deciso allora di analizzare solo alcuni romanzi e lavorare in profondità. Le prime *novelas bolero* risalgono, però, alla metà degli anni Sessanta, anche se è soprattutto dagli anni ottanta in poi che la produzione è aumentata, e da allora si continuano a scrivere, così non è stato facile scegliere quali testi avrebbero fatto parte

[*] La presente introduzione a questa tesi di dottorato è la rielaborazione di una conferenza tenuta l'11 settembre 2014 presso la Colorado State University, nell'Edificio Behavioral Science 107, Fort Collins (CO), organizzata dal Foreign Language Department e amabilmente chiestami dalla direttrice del dipartimento, Mary Vogl e dal professor Fernando Valerio-Holguín. Il titolo della conferenza era: "La novela bolero: un híbrido intertextual".

del corpus. Il fenomeno si estende, come dicevo, a tutta l'America ispanica e va anche oltre i suoi confini, giungendo in Spagna e negli Stati Uniti. Per cui la prima decisione che ho preso è stata quella di analizzare romanzi di più paesi differenti, tra cui magari uno che si potesse classificare extraterritoriale. Ciò per poter avere una visione più estesa, non volendo restringere la ricerca ad un unico territorio, poiché la diffusione di questo tipo di romanzo è uno dei fattori di interesse. A questo punto, forse, cercare dei testi che avessero delle caratteristiche in comune sarebbe stato logico, ma ho invece optato per fare il contrario, ovvero scegliere dei romanzi importanti, e diversi, per studiare se vi fossero delle somiglianze. Convinta che forse la *novela bolero*, come sottogenere, qualche elemento riconoscibile lo dovesse avere. Ho pensato allora di scegliere testi di diverso livello, soprattutto nel grado di appropriazione musicale, e possibilmente anche nel modo di utilizzarla, e che siano anche dei famosi rappresentanti del genere. Dovevano essere, però, testi poco studiati, per lo meno da alcuni punti di vista. Altra decisione da prendere riguardava i differenti tipi di musica presenti nei testi. In principio, infatti, pensavo al solo bolero, ma più leggevo e più mi trovavo a constatare che normalmente erano presenti anche altre musiche. Per di più, ho scelto il corpus mentre ero in Messico, parlandone con Vicente Francisco Torres Medina, autore della prima monografia sul tema. Egli è uno dei critici che studia tutta la musica popolare presente nei testi, senza restrizione alcuna, e ciò mi sembrava interessante. Mi sono convinta, dunque, ad adottare la sua definizione di *novela bolero* e ho scelto il corpus in base a quanto specificato fino ad ora.

Elenco in ordine cronologico i romanzi che analizzo in questo lavoro: *Reina rumba: Celia Cruz* (1981) di Umberto Valverde, romanzo colombiano per nulla studiato fino a questo momento, ma molto famoso per la grande appropriazione che fa della musica, soprattutto la salsa, o comunque in generale della musica cubana. *Arráncame la vida* (1985) di Ángeles Mastretta, romanzo messicano molto popolare, tanto che ne è stata fatta una trasposizione cinematografica, basato su un tango-bolero. Il romanzo portoricano *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988) di Luis Rafael Sánchez, il più affascinante dei testi prescelti, famossissimo per la sua prosa musicale, in cui la musica dominante è il bolero. Il romanzo cubano-statunitense *The Mambo Kings Play Songs of Love* (1989) di Oscar Hijuelos, famoso per essere il primo premio Pulizer per la letteratura concesso a un autore latino. Anche in questo caso c'è stato un adattamento cinematografico del testo, le cui musiche di riferimento sono il mambo e soprattutto il bolero.

Mentre ero negli Stati Uniti ho avuto la fortuna di poter parlare a lungo con un altro esperto, Fernando Valerio-Holguín, il quale però, devo precisare, considera *novela bolero* soltanto quei testi in cui prevale l'uso del bolero. Il mio dubbio in quel momento verteva fondamentalmente sull'impianto della tesi e sul modo di affrontare i testi. Dopo lunga riflessione ho preso la decisione di rivoluzionare il mio indice iniziale, francamente troppo faraonico. Il problema principale che mi ponevo era evitare le ripetizioni. Così ho optato per considerare ogni testo da un differente punto di vista. In particolare, ho deciso di affrontare *Reina rumba: Celia Cruz* dal punto di vista dell'intertestualità e dell'ibridismo presenti nel testo e *Arráncame la vida* dal punto di vista strutturale, mentre ne *La importancia de llamarse Daniel Santos* studio la musicalità della prosa, forse uno dei pochi argomenti ancora non affrontati, e in *The Mambo Kings Play Songs of Love* analizzo le ekphrases e le ipotiposi delle performance. Inoltre, ho preferito disporre i capitoli in base al periodo storico preso in considerazione dai testi stessi, in modo da dare continuità alla lettura per quanto riguarda la linea temporale, poiché in ogni caso qualunque altra disposizione non avrebbe cambiato le problematiche che espongo qui di seguito in merito alla teoria

metodologica. Per quanto riguarda quest'ultima, infatti, le alternative erano disseminarla nei capitoli oppure inserirla tutta all'inizio. Nella speranza di evitare una parte iniziale forse troppo estesa e troppo slegata dall'argomento in oggetto, ho pensato, allora, di creare un'introduzione in cui anticipare gli argomenti principali, che avrei poi approfondito nei capitoli in base alle esigenze delle singole opere. Mi è capitato più volte, infatti, di leggere dei lavori in cui avevo l'impressione che non si arrivasse mai al punto, trovandolo piuttosto frustrante. Pur tuttavia, così facendo, sono costretta ad usare all'interno dei capitoli delle categorie che sono però approfondite in un'altro. Inoltre, siccome di volta in volta tengo conto soltanto della singola opera trattata nel capitolo, ciò fa sì che non vengano coperte tutte le casistiche, per cui talora mi vedo obbligata a rimandare a bibliografia qualificata esterna. Faccio questo consapevole che forse potrebbe non essere l'organizzazione ideale, ma confortata dal fatto che introduco le categorie fondamentali qui di seguito. Inoltre è ovvio che i capitoli si limitino ad approfondire soltanto degli aspetti e che quindi per forza di cose ne debbano dare per scontati altri. È sempre necessario delimitare dei confini, se non altro per questioni di tempo. Ci sono allora degli argomenti che non sono affrontati affatto, come per esempio i generi musicali. Non riscrivo la storia del bolero, cosa che ho peraltro già trattato in altro lavoro, o delle diverse musiche, ciò perché esiste una amplia bibliografia specifica, alla quale rimando, e perché, in fondo, la musica latinoamericana è molto famosa. A compensazione di tale mancanza, tuttavia, in appendice ho riportato delle interviste interessanti che riguardano la musica e la letteratura. Per arricchire questo lavoro ho infatti pensato di andare a parlare con alcuni degli attori principali connessi a vario titolo con la letteratura o la musica. Così ho intervistato due autori: Gonzalo Martré, uno scrittore messicano che spesso usa la musica nei suoi testi, e Umberto Valverbe, che ho potuto raggiungere soltanto tramite posta elettronica, dal momento che vive in Colombia, ma a cui è stato molto interessante porre delle domande mentre studiavo il suo romanzo più importante. Ho intervistato, inoltre, il musicologo messicano José Pablo Dueñas Herrera, uno dei più autorevoli esperti del bolero e direttore di Radio XEB, la radio più grande e più antica di tutto il Messico. Il sonero Melón, alias di Luis Ángel Silva, e il gruppo sonero La Nueva Nostalgia. Ricordo che il son è alla base della musica cubana e di conseguenza anche della salsa.

A questo punto vorrei fare un'ultima precisazione sul presente lavoro. Interessandomi principalmente alla musicalità della narrazione, ho cercato, per studiarla, un qualche testo critico-metodologico che mi permettesse di farlo appoggiando le mie riflessioni su solide basi. Purtroppo, però, tali testi non sono ancora stati scritti. Esistono numerosi saggi e articoli che analizzano la connessione tra musica e letteratura, ma per quanto interessanti possano essere non risultano rilevanti per lo studio della *novela bolero*. Quanti fino a questo momento si sono occupati di tale argomento, infatti, hanno scartato la possibilità di utilizzarli perché normalmente riguardano la musica classica e non esplorano tutte le possibilità che si vengono a creare nei testi rientranti sotto la categoria di *novela bolero*. Normalmente, infatti, questi appellano più a una forma, mentre ciò che avviene con la musica popolare è diverso e spesso più coinvolgente. Nello stesso modo, anche io mi sono trovata a scartare tale possibilità, dopo un iniziale interessamento a questi testi e il relativo accumulo di materiale. Del resto, lo stesso Salvador Mercado Rodríguez, che studia la materia da qualche anno e ha tentato comunque di utilizzare alcune delle categorie presenti in siddetti saggi, afferma che in fondo hanno un'utilità limitata[1]. In una piacevole

[1] "Pienso que las novelas que considero en este estudio, junto con algunas otras obras contemporáneas, constituyen una modalidad propriamente latinoamericana de ficción musicalizada. Las varias formulaciones teóricas sobre literatura y música resumidas arriba responden al contexto de la literatura

conversazione con Salvador Mercado, a Denver, durante la mia permanenza negli Stati Uniti, ricordo che concordavamo pienamente sulla problematica della mancanza di uno studio sistematico della materia e della speranza comune che ciò possa concretizzarsi presto. In mancanza, dunque, di letteratura specifica ho utilizzato altre categorie adattandole alla materia. Sicuramente c'è ancora molto da dire su questo tipo di letteratura e spero che questo lavoro possa apportare nel suo piccolo qualche elemento in più di riflessione.

La musica ha spesso attratto l'attenzione degli scrittori, si pensi, senza andare troppo indietro nel tempo, all'opera del cubano Alejo Carpentier, autore e musicologo. Nei suoi testi egli inserisce sempre la musica, a tutti i livelli, anche se si tratta per lo più di musica colta. Si consideri, per fare un'unico esempio, *Concierto barroco* (1974), testo basato su di un'opera di Vivaldi. Si tratta di un romanzo breve dove la musica è presente come tematica, a livello del significato e la si ritrova persino nei significanti, poiché lo scrittore usa il suono delle parole per creare musicalità nella sua prosa. Carpentier è anche autore di un famoso saggio sulla musica cubana dal titolo *La música en Cuba* (1946), il quale però non tiene conto del genere di interesse in questo lavoro. In Messico è nata negli anni sessanta la *literatura de la Onda*, gli *onderos* mescolavano la loro prosa con il rock and roll. Si pensi a José Agustín, per esempio, con il romanzo *Inventando que sueño* (1968) oppure *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (1973). Ma ancora più interessante è Gustavo Sainz che scrive *Compadre Lobe* (1975), opera analizzata da Franklin Inojosa (2000) come *proto-novela bolero*.

La *novela bolero* è un sottogenere narrativo relativamente giovane e prolifico. Ancora oggi continua, infatti, a interessare la letteratura di diversi livelli e di diverse nazioni. Le *novelas bolero* oggi giorno sono arrivate a essere molte e ben conosciute: iniziando dal consacrato romanzo *Tres tristes tigres* (1967), di Guillermo Cabrera Infante, dal quale l'autore estrae in un secondo momento, come testo indipendente, *Ella cantaba boleros* (1996). Per continuare con Severo Sarduy e il suo *De donde son los cantantes* (1967), seguito da Manuel Puig con *Boquitas pintadas. Folletín* (1969), *El beso de la mujer araña* (1976) e *Pubis angelical* (1981). Nel 1977 Andrés Caicedo pubblicò *¡Que viva la música!*, un testo che parla di molti generi di musica popolare, a partire dal rock per tornare alla salsa nella seconda parte. A seguire David Sánchez Juliao Lisandro scrive *Pero sigo siendo el rey* (1983) in cui dichiara le musiche utilizzate all'inizio, come fosse la scheda di un film, e come prologo inserisce lo spartito, musica e parole, della ranchera da cui prende il titolo. Lisandro Otero intitola *Bolero* (1984) una specie di romanzo-bibliografia finzionale di Esteban María Galán, un cantante immaginario ispirado dall'idolo Benny Moré. Mentre *Bolero en La Habana* (1994), di Roberto Ampuero, è un romanzo poliziesco il cui protagonista è un cantante di boleri. Il romanzo di Mayra Montero, *La última noche que pasé contigo* (1991), è un testo erotico dove, iniziando dal titolo, si sviluppano una serie di riferimenti a dei boleri. *Sirena Selena vestida de pena* (2000) di Mayra Santos-Febres è un romanzo in cui si affronta il tema del travestismo e il protagonista è un gay con una voce incredibile. E la lista potrebbe continuare a lungo.

Negli ultimi venti anni l'interesse per questo tipo di narrativa si è risvegliato sempre di più e sono iniziate ad apparire le prime tesi di dottorato sull'argomento. Nel

---

y la música cultas de Europa y tienen una utilidad limitada para nosotros. La tipología de la ficción musicalizada de Wolf, por ejemplo, resulta un modelo sugerente, pero insuficiente para dar cuenta de cómo en estas novelas puede haber una forma de performance musical mediante la evocación de canciones" (2012, 33).

1996 Ruben José Silvestry-Feliciano, analizza il modo in cui il bolero a ispirato la letteratura. La sua tesi si intitola *La reencarnación del Bolero: renacimiento literario de un ritmo musical* e dopo una introduzione sul bolero, sceglie tre testi da analizzare. L'anno successivo è la volta di Vicente Francisco Torres Medina, *La novela bolero latinoamericana: la música pupular como tema y motivo en algunas novelas nuestras*, panoramica molto estesa sul genere. Segue Juan Otero Garabís, *Naciones rítmicas: la construcción del imaginario nacional en la música popular y la literatura del Caribe hispano*, (1998), il quale sceglie alcuni testi sui quali concentrarsi. Franklin J. Inojosa B., *Gustavo Sainz's "Compadre Lobo" as a prototype of the Spanish American "novela-bolero"* (2000), come già detto fa uno studio del romanzo *Compadre Lobo* (1975) come *proto-novela bolero*. Sempre del 2000 sono le tesi di Jorge Luis Rosario-Vélez, *Configuraciones politico-sexuales del bolero en la narrativa caribeña*, e di Alinaluz Santiago Torres, *La poetica del bolero en Cuba y Puerto Rico*. Salvador Mercado Rodríguez nella sua tesi, *Novelas bolero: Amor y música, comunidad y nación*, del 2002, studia alcuni autori che usano il bolero nelle loro opere. Le ultime due, in ordine temporale, ad occuparsi del tema sono Leonora Simonovis, *Comenzó la rumba: música y literatura en el Caribe hispano* (2007) e Ana Marco González, *Aquí me siento a cantar: presencia de la canción popular mexicana en la narrativa hispánica contemporánea* (2010).

Nello stesso periodo si sono iniziate a publicare monografie e articoli dedicati alla *novela bolero*, senza esaurire, a mio modo di vedere, le possibilità e le linee di ricerca. In alcuni casi si tratta di rielaborazioni delle proprie tesi di dottorato, come avviene con il libro di Vicente Francisco Torres Medina, *La novela bolero latinoamericana* (1998), il quale prende in considerazione numerosi testi che si ibridizzano con qualunque genere della musica popolare latinoamericana. Vanessa Knights e Fernando Valerio Holguín in *El bolero literario en latinoamerica* (2008), curano una raccolta di saggi sul tema, dove gli autori considerano alternativamente tutta la musica popolare latina oppure il solo bolero. Daisy América Cué Fernández, in *Los narradores cubanos también cantan boleros* (2012), restringe il campo della sua ricerca ai soli scrittori cubani, prendendo spunto da Torres Medina, ma considerando soltanto i romanzi che fanno uso del bolero. Infine, Salvador Mercado Rodríguez, in *Novelas Bolero* (2012), rielabora la sua tesi di dottorato dove analizza a fondo alcuni aspetti di pochi testi che utilizzano il bolero come intertesto.

Prima di andare avanti, vorrei chiarire meglio che cosa intendo per *novela bolero*. Con questa espressione mi riferisco a quei testi che stabiliscono relazioni di intertestualità e ibridazione con la musica popolare latinoamericana e con il bolero in particolare. Faccio riferimento, specificatamente, alla definizione data da Torres Medina:

> Utilizo la expresión novela bolero porque fue el título que le dio un grupo de escritores venezolanos, quienes advirtieron la afinidad de un conjunto de libros que podían estudiarse con base en varios elementos comunes, pero también algunos variables. Se trata de un puñado de novelas marcadas en su ritmo, su argumento o tema por la música, las canciones, la vida de los músicos y los ídolos populares. Luis Britto García y Juan Carlos Santaella coinciden en que estamos ante la incorporación al arte de elementos considerados antes proprios de los medios de comunicación masiva (folletín radio, cine, telenovela, tira cómica) que no podían seguir al margen de la literatura, pues tenían un fuerte arraigo popular desperdiciado por razones pedestres [...] (1998, 17-18).

Lo stesso autore chiarisce più avanti che cosa intende esattamente con musica popolare:

> Entiendo como música popular aquella que prevalece en lo que Alberto Dallal denominó *dancing*, que viene a ser una atmósfera, un espacio donde se corteja, se bebe, se alardea, se platica y se *mueve el bote*. Pero también es un conjunto de ritmos como rumbas, congas, tangos, merengues, milongas y cha-cha-chás que privan entre el proletariado y entre lo que antes era la baja clase media [...] (1998, 49)

Torres Medina spiega che i primi a utilizzare la denominazione di *novela bolero* sono due autori venezuelani che, al principio della decade del Novanta, si resero conto della stretta connessione che si andava stabilendo, già da tempo, tra il romanzo e la musica popolare, soprattutto nella letteratura caraibica. In particolare, il giorno 28 di gennaio del 1990, nel *Papel literario*, supplemento di *El Nacional*, periodico di Caracas, apparvero due articoli: "El culto literario del ídolo" di Luis Britto García e "El bolero novela" di Juan Carlos Santaella, la cui pubblicazione segnò l'inizio di una crescente attenzione della critica accademica e del periodismo culturale verso questo tipo di narrativa di tema musicale.

Una variante molto simile venne creata soltanto qualche mese più tardi. Il 26 di aprile dello stesso anno, uscì un articolo di Diego Muñoz in *El País*, il cui titolo introdusse una nuova possibile denominazione di detto sottogenere: "Manuel Puig, el 'bolero literario'". Secondo il giornalista, Manuel Puig sarebbe il creatore del bolero letterario, un genere narrativo con caratteristiche proprie, destinato a diffondersi più tardi in altre letterature nazionali del mondo latinoamericano.

I primi due articoli menzionati pongono, dunque, l'accento sull'uso narrativo della musica popolare in generale, anche se si riferiscono al solo bolero. Nel terzo articolo si fa un'operazione simile, poiché si definisce la narrativa di Puig come "bolero literario", quando è risaputo che l'autore argentino utilizza non solamente il bolero, ma anche il tango, insieme ad altri generi musicali, nei suoi romanzi. Ad ogni modo si fa riferimento alla cultura popolare, come elemento fondamentale che interviene nel processo di ibridazione di cui si parlava in principio. Se si considera la musica popolare latinoamericana nella sua totalità, il dato più evidente è la sua vigenza nella società latina, attraverso i balli e soprattutto i testi delle canzoni, citati costantemente nella vita quotidiana. Le canzoni, e soprattutto i boleri, in passato arrivarono a ottenere un ruolo determinante nell'educazione sentimentale[2], oltre a essere elementi di divertimento e socializzazione. Una presenza che con il tempo è diventata imprescindibile anche nella letteratura. In *Los narradores cubanos también cantan boleros*, Daisy América Cué Fernández scrive: "No solo – la música popular – constituye por sí misma la expresión artística de mayor arraigo para el latino, sino que está vinculada con manifestaciones de la cultura de masas que ocupa un sitio preeminente en el gusto del gran público, menos favorecidos por la "alta" cultura […]" (23). La critica è d'accordo nel considerare che, all'interno del fenomeno della musica popolare latinoamericana, la relazione tra cultura "alta" e cultura popolare si fa più fluida, dando luogo a contaminazioni e ibridazioni intenzionali, come testimonia questo sottogenere letterario, le cui realizzazioni presentano livelli molto diversi in quanto alla qualità letteraria, all'uso dei mezzi e alle ragioni che gli danno impulso. Sempre a proposito della musica popolare, Vicente Francisco Torres Medina, nella sua monografia *La novela bolero latinoamericana*, chiarisce che: "La canción popular es una religión; el altar es el aparato de sonido, y los sacerdotes los ídolos que tienen todo aquello de lo que carece la mayoría" (18). Sarà anche per questo che la novela bolero parla spesso

[2] Per uno studio approfondito sull'argomento si veda, ad esempio, il testo di María del Carmen de la Paza Casares (2001) e Iris Zavala (1991).

degli idoli della canzone popolare, i quali fanno parte dell'immaginario collettivo. Essendo i catalizzatori di sentimenti, modelli di condotta e archetipi identitari.

Idiscutibilmente, però, si pone il problema del nome, poiché, come menzionato precedentemente, in questi anni alcuni autori hanno preferito riferirsi alla *novela bolero* indicando esclusivamente quei testi interessati dalla forma musicale del bolero e non da altre. Per Fernando Valerio-Holguín una *novela bolero* è un romanzo in cui il bolero come genere musicale è predominante all'interno del testo e modella la struttura dei sentimenti dei personaggi. Infine, il bolero si deve articolare all'interno del discorso narrativo in vario modo: citato, raccontato, inserito in corsivo o senza, con o senza virgolette, come titolo di capitoli, che si tratti dello stesso titolo del bolero o di un suo verso[3]. Come appare evidente, quindi, non tutti coincidono nella definizione di *novela bolero* o, detto in altro modo, ancora non esiste una effettiva canonizzazione di tale sottogenere. Personalmente preferisco continuare a usare la definizione in modo più inclusivo, senza porre restrizioni relative ai generi musicali coinvolti. Ancora Valerio-Holguín suggerisce di trovare un altro nome per includere tutta la musica popolare come, ad esempio, *novela de la música popular latinoamericana*. In effetti sono già stati usati vari nomi, come *novela musical*, *novela rítmica*, e in alcuni casi *novela para escuchar*, *novela melódica*, *novela melómana* o potrei io stessa suggerire qualcosa di nuovo, come *novela cantata*. I romanzi dove l'appropriazione musicale è più forte sembra quasi che debbano essere letti ad alta voce, declamati, cantati, appunto, per quanto il lettore avverte forte la musicalità e l'energia ritmica della prosa. È esperienza comune che si interrompa la lettura per canticchiare tra sé i testi citati. Le parole delle canzoni sono inoltre la prima cosa che entra nel romanzo e rappresentano anche l'unico strumento "musicale" che lo scrittore ha a disposizione. Questo sottogenere, però, ha già un nome ormai. Chi lo impiega riferendosi al solo uso del bolero, a mio giudizio, limita semplicemente la sua analisi a deteminati testi. Se ci si chiede, invece, perché servirsi del nome *novela bolero* per riferirsi a romanzi che fanno uso di qualunque genere musical popolare latinoamericano, la possibile risposta è che utilizzare metonimicamente il solo bolero si giustifica con il fatto che quest'ultimo è il genere di canzone latinoamericana per eccellenza e il più presente nei testi che analizzo, dove peraltro difficilmente ne compare uno solo. Fernando Valerio Holguín scrive, nel suo articolo intitolato "El orden de la música popular en la literatura dominicana": "El bolero como género ecuménico latinoamericano apela a la mayoría de los sujetos, independientemente de su clase social, sexo y raza" (2008, 112), vale a dire che il bolero parla a tutti e tutti lo ascoltano. Inoltre, il fatto che quasi sempre in America Latina si ha l'abitudine di riarrangiare le canzoni con differenti ritmiche[4] dimostra che non si possono stabilire barriere troppo rigide, come è emerso anche in una conversazione che ho avuto con Vicente Francisco Torres[5] sul tema.

In che modo la musica entra nei romanzi, e a quali livelli, resulta evidente leggendo i testi. Però, a modo di elenco, si può citare quanto scrive Frances Aparicio nel suo articolo "Entre la guaracha y el bolero" (1993)[6], parlando della nuova narrativa portoricana:

> Encontramos una ancha gama de niveles de inscripción musical en las narraciones estudiadas: 1) en el discurso pretextual; 2) como letras de canciones insertas en las

[3] Comunicazione personale dell'autore, fatta durante una conversazione privata il 18/09/2014.
[4] Sull'argomento si può leggere l'intervista fatta a Pablo Dueñas, in appendice a questa tesi.
[5] Comunicazione personale dell'autore, fatta durante una conversazione privata il 29/08/2013.
[6] Lo stesso articolo è stato anche pubblicato nella raccolta di Knights e Valerio-Holguín (2008).

> enunciaciones de los personajes y del narrador; 3) como parte de construcciones híbridas, que en algunos casos conducen a la saturación musical del discurso literario; 4) como código metaliterario; 5) y al nivel sonoro, rítmico y cadencial de la prosa (1993, 77).

Non c'è dubio che la sua divisione possa essere applicata alle *novelas bolero* di tutti i paesi. Tutta questa commistione è possibile attraverso diverse modalità che aiutano la musica a sviluppare i molti ruoli che può avere nei romanzi e che a volte si sovrappongono. Le canzoni possono essere in relazione con l'amore, il sesso e/o il semplice erotismo, l'evasione dalla realtà, la nostalgia, la drammaticità e/o la melodrammaticità e soprattutto i sentimenti di appartenenza culturale e nazionale. Possono mostrare una certa irriverenza con la cultura alta, come con i valori della società, arrivando a mostrare conflitti sociali, entrando nella relazione uomo-donna, e dando la parola soprattutto al machismo, ma possono essere anche una maniera per effettuare una esplorazione introspettiva o una rottura di valori codificati. La musica crea un'atmosfera, un cronotopo, fa riferimento a un momento storico, mostra un modo di interpretare il mondo, di ragionare e persino, a seconda del testo, può essere parte costitutiva del modo di parlare dei personaggi. Allaccia, senza ombra di dubio, alcune relazioni con la struttura stessa del romanzo. Si trovano, dunque, testi che cercano di riprodurre la forma di un disco di vinile, con il lato A e B, come nel caso di *The Mambo Kings Play Songs of Love*. Però esiste anche la possibilità che si cerchi di riprodurre lo schema di una canzone, oppure che si utilizzi il testo di quest'ultima per costruire una storia basandola su di esso, come succede in *Arráncame la vida* di Ángeles Mastretta. Il testo della canzone può essere un punto di partenza al quale l'autore va aggiungendo materiale narrativo o, al contrario, la canzone può offrire unicamente lo spunto per un romanzo la cui trama seguirà un'altra direzione. In entrambi i casi è frequente che il titolo del romanzo coincida con quello della canzone. Nello stesso modo, si trovano tecniche musicali come quella del potpourri o quella del disco graffiato[7]. Quest'ultima consiste nella ripizione ossessiva di temi, espressioni o altri elementi della narrazione, come se il disco si fosse bloccato in un punto e continuasse a girare nello stesso solco, ripetendo le medesime cose. Per dare un esempio si può mensionare il romanzo di Oscar Hijuelos, dove il testo di un bolero, che non esiste veramente, continua a essere una ossessione per Néstor, uno dei protagonisti. Tale romanzo stabilisce numerose relazioni intertestuali nell'ambito della musica e della cultura popolare, meno che con il bolero finzionale. Comunque, è interesante notare come, a partire dal suo adattamento cinematografica, ad opera di Arne Glincher (1992) con il titolo *The Mambo Kings*, si creino nuove intertestualità che nel testo non esistevano, dovute alla composizione stessa del bolero, *Beautiful María of My Soul*, che, per l'importanza che aveva nel romanzo, non poteva mancare nella pellicola. La canzone, fra l'altro, è diventata in seguito una hit indipendente dal film, interpretata da vari cantanti e vincitrice di numerosi premi.

Nella *novela bolero* gli aspetti essenziali sono due: l'ibridismo e l'intertestualità. Senza dubbio quest'ultima caratteristica è un elemento dominante della narrativa alla quale mi riferisco ed è presente a tutti i livelli, mentre l'ibridazione può essere considerata come una modalità attraverso la quale si esprime l'intertestualità o, forse meglio, l'intermedialità. Termine più specifico con il quale intendo dire che la connessione si sviluppa tra arti differenti, nel caso specifico tra musica e letteratura. L'ultima, infatti,

[7] Sembra che il primo a proporre questa terminologia, "técnica del disco rayado", sia stato Feliciano Fabres, nel prologo alla collezione *En cuerpo de camisa*, di Luis Rafael Sánchez (Feliú 2000).

tenta di rispecchiare la prima utilizzando talvolta dei mezzi espressivi che sono propri dell'arte che vuole assorbire[8]. Risulta importante, allo stesso tempo, sottolineare il ruolo fondamentale che nella *novela bolero* gioca il lettore, così come il concetto essenziale di identità culturale presente nei testi. In effetti, nei romanzi analizzati, la musica può essere impiegata per diverse ragioni, ma il suo uso è possibile perché fa parte di una enciclopedia culturale e appella a una identità che si può definire in generale latinoamericana.

Per quanto riguarda il concetto di ibridazione, faccio riferimento specificatamente alla definizione formulata da Néstor García Canclini in *Culture ibride* (1989), come risultato della mescolanza di generi colti, popolari e di massa. Tripartizione di opposizioni che vanno decostruite per comprendere la contemporaneità. L'autore crede che la modernità, in ogni caso ibrida ed eterogenea, si presenti come una intersezione e un miscuglio tra il tradizionale e il moderno. Afferma che la cultura contemporanea è influenzata dall'industria culturale, le politiche culturali e la tecnologia. Allo stesso tempo insiste sul concetto di postmodernismo, il quale non si configura come uno stile, ma come una compresenza di tutto allo stesso tempo: arte, folklore e nuova tecnologia. Spiega, inoltre, la tendenza a creare opere che risultano essere un *collage*, con l'opinione diffusa che già si sia detto tutto e che vi sia una carenza di impulso innovativo ed espansivo alla modernità.

È importante sottolineare che la musica popolare si diffonde attraverso mezzi come la radio, il cinema e la televisone. I quali, per esempio, determinarono il successo del bolero tra gli anni Trenta e Cinquanta. Bisogna chiarire che i mezzi di comunicazione producono una standardizzazione dei prodotti culturali, per facilitare la vendita, processo che allo stesso tempo, e con la medesima motivazione, permette l'ibridismo, il miscuglio, l'intersezione di elementi extratestuali e di codici differenti. Inoltre, la standardizzazione ha aiutato il bolero a entrare nella letteratura, secondo quanto afferma Fernando Valerio-Holgín in "La novela bolero en la era de la reproducción mecánica" (2008a)[9], e ha promosso la ecumenizzazione del bolero. Ciò si deve anche all'influenza che ebbe la sua lirica romántica e modernista, alla seduzione del ballo del bolero e alla facilità di ascolto che non ha bisogno di una preparazione specializzata. Però, bisogna chiarire che, allo stesso tempo e per motivazioni simili, nella letteratura postmoderna, rientra ogni tipo di codice.

Si può affermare, pertanto, che nella *novela bolero* l'ibridismo risiede soprattutto nella commistione tra la musica e la letteratura e, allo stesso tempo, nel miscuglio tra prodotti, risorse e modalità proprie della cultura alta, popolare e di massa. Di fatto, quello che a volte si configura come un *pastiche*[10], nel quale entra anche il cinema, il periodico, la radio, la televisione e molto altro, si considera già una risorsa frequente e quasi convenzionale nella letteratura contemporanea. L'ibridismo può, ovviamente, essere più o meno importante o intenso. In alcuni casi si manifesta attraverso ekphrasis musicali[11] o con riferimenti diretti ai testi delle canzoni. La ritmica e le parole delle composizioni musicali che il lettore riconosce, anche le parti di testi non menzionate, entrano nel romanzo e lo significano, spesso risemantizzandosi a loro

[8] Si confronti sull'argomento, per esempio, Andrea Bernardelli, *Intertestualità* (2000).

[9] Relazione letta antecedentemente: *Boleros: Romantic Songs of the Americas*. Smithsonian Institution, Washington D.C., 7-8 Novembre 2002.

[10] Vedi più avanti.

[11] Ekphrasis, o ipotiposi, in questo caso riguarda la musica, e in quanto tale essa entra in vario modo e in vario grado nel testo anche, quindi, attraverso le descrizioni, per lo più di concerti, performance di cantanti e musicisti o di chiunque si cimenti con una esecuzione musicale. Approfondisco il tema nel capitolo dedicato al romanzo di Hijuelos.

volta, creando atmosfere ed evocando ricordi, oggettivi e soggettivi, che coinvolgono il lettore.

Questa tipologia di ibridismo che mette l'accento nelle forme della cultura popolare, riesce anche a mettere in discussione l'ordine sociale, discute le stesse categorie letterarie, crea una dimensione ludica e ironica, arrivando alcune volte alla parodia. Espedienti che, in alcuni casi, permettono di reincontrare una identità culturale, come succede, per esempio, nel romanzo di Luis Rafael Sánchez qui analizzato. Fernando Feliú nel suo articolo, "La vuelta al Caribe en ochenta boleros: *La importancia de llamarse Daniel Santos*" (2008)[12], ricorda come le relazioni sociali uomo-donna nell'America ispanica siano distorte dal bolero, preso come modelo di eduzazione sentimentale, e che Sánchez, conoscendo questo meccanismo e il valore che ha tale genere musicale nella società, usa alcuni di questi elementi nel suo romanzo. In tal modo il bolero partecipa alla formazione dell'identità dei suoi personaggi, tutti appartenenti a una classe sociale marginale.

È risaputo che la ricerca di caratteristiche che unificano l'America ispanica è un tentativo che si va facendo dal diciannovesimo secolo. José Martí identificò nel suo saggio "Nuestra América" una identità caraibica centrata sulla comune eredità razziale e storica, e Sánchez, riprendendo la stessa ricerca, cita José Martí nel suo testo per significare la continuità che ha il suo lavoro con quello del primo, anche se preferisce concentrarsi su differenti elementi. Feliú ricorda che nel saggio "Las señas del Caribe" lo stesso autore segnala tre caratteristiche distintive della personalità propia della regione caraibica: la musica, l'emigrazione e la componente nera:

> La utopía de la unidad que Martí no alcanzó a ver, y que se ubica históricamente en el umbral de la modernidad, se consigue mediante la música en la postmodernidad. Proponer el bolero como un circuito que unifica el Caribe obedece a la necesidad de romper con formas establecidas de presentar la complejidad socio-cultural latinoamericana. La emigración, lo marginal y la música no sólo son paradigmas culturales de las Antillas, también son claves textuales que permiten sistematizar la obra de Luis Rafael Sánchez. Claves en las que se ofrece una posible explicación al problema de la identidad latinoamericana (Feliú 2008, 132).

Sánchez si preoccupa di estendere la ricerca a tutta l'America Latina, cosa che rimane chiara a partire dai viaggi che narra, e che cambiano continuamente la spazialità del suo testo, e al tempo stesso per la lingua spagnola e le sue varianti regionali. In particolare si trovano nel testo continui riferimenti alle problematiche di tutta l'America, con sintesi come, ad esempio:

> La América amarga. La América descalza. La América en español. La América tajeada. La América de las venas abiertas. La América que usurpa la oligarquía fea, católica y sentimental. La América que saquean los militarotes rapaces [...] (129).

Riprendendo le parole di Martí, Sánchez continua con altri elementi e altre citazioni, per proseguire la stessa ricerca martiana. Anche se in modo diverso, ogni autore, utilizzando la musica popolare latinoamericana, si appella a una identità, poiché questa musica si riconosce come una produzione propia. Il suo uso nella letteratura è spesso un atto sovversivo, attraverso il quale si cerca di rompere con la tradizione coloniale, utilizzando una scrittura spesso definita decolonizzatrice.

[12] Pubblicato precedentemente in *Cupey* 13 (1996): 124-135.

Per quanto concerne il concetto di intertestualità, risulta piuttosto banale insistere nel segnalare che esiste intertestualità quando esiste una relazione tra due o più testi. È evidente, per quanto visto fino ad ora, come lo stesso codice genetico della novela bolero sia intertestuale. Normalmente le tecniche intertestuali utilizzate, come citazioni, allusioni, cliché o stereotipi culturali riguardano porzioni di testo, arrivando solamente in alcune occasioni a occuparlo tutto. La forma intertestuale che si configura come una parodia, e soprattutto la parodia ironica, tipica del romanzo postmoderno, può tendere a una sistesi ed essere costruttiva nei confronti del testo parodiato oppure essere dissacrante nel suo tentativo di porre in discussione i conflitti sociali. La parodia si configura come un confronto tra l'ipertesto, vale a dire il testo che imita, e l'ipotesto, vale a dire il testo imitato, rimanendo e vivendo, in ogni caso, nell'ambiguità[13]. Uno degli esempi più riusciti di imitazione dissacrante è sicuramente il testo di Sánchez, il quale si presenta come un mimotesto, per usare ancora la terminologia di Genette (1982), dove l'autore imita il bolero, soprattutto nella ritmica, ma anche nei contenuti, l'atmosfera e la *forma mentis* che porta con sé.

Un elemento molto presente nelle *novelas bolero* è l'epigrafe, il quale appartiene a un tipo di intertestualità che affetta il paratesto e, più esattamente, il peritesto. Per rimanere una volta ancora con lo stesso esempio, un uso molto importante di questa strategia testuale si trova in *La importancia de llamarse Daniel Santos*, dove un'epigrafe chiude ogni frammento del romanzo. Bisogna chiarire che le citazioni che si pongono in esergo o in epigrafe, servono per anticipare il contenuto o la tematica e si configurano come un debito intertestuale molto forte, che vincola i due testi mettendoli in realzione tra di loro. Nel romanzo di Sánchez, inoltre, le citazioni continuano nei frammenti stessi, creando una ibridazione totale.

Ad ogni modo, si può dire che la forma più utilizzata di intertestualità sia la citazione nel corpo del testo, e di fatto nella novela bolero includere i testi delle canzoni nella narrazione, nei dialoghi e nelle parole del narratore, è lo stratagemma più utilizzato. Le citazioni possono essere dirette, tra virgolette o in corsivo, o possono apparire in forma implicita, con allusioni. Con questa strategia narrativa si ottiene un intreccio di codici e relazioni che si fondono e tendono a eliminare le barriere tra di loro, soprattutto quando la citazione non è segnalata. In quest'ultimo caso potrebbe, inoltre, avere variazioni rispetto al testo originale e includere cambiamenti nel significato. Il narratore si limita a insinuare, e questo vuol dire che il lettore deve essere complice, nella misura in cui condivide lo stesso orizzonte culturale. L'autore desidera che il lettore riconosca il calco, stilistico e tematico, e può portare all'estremo il suo gioco con la dichiarazione di una vera e propia poetica dell'imitazione, come fa Sánchez, che scrive: "Una prosa danzadísima me impuse, una prosa que bolerizé con vaivenes" (16). Nelle *novelas bolero* le due tipologie di citazioni possono essere presenti allo stesso tempo. Si può pensare, per esempio, al romanzo di Valverde, *Reina rumba*, dove non solo sono molto numerose, ma si arriva a proporre un *collage* con i testi delle canzoni e anche con le interviste della cantante e dei musicisti, che in questo modo prendono voce propia e parlano in prima persona, con conseguenti continui cambiamenti della voce narrante. In effetti, i giochi con la voce narrante sono molto

[13] Gerard Genette in *Palinsesti* (1982) dà una definizione di parodia non utile per questa trattazione. Pertanto uso quest'ultimo termine nel significato corrente di rielaborazione comica o satirica di un testo. Berardelli descrive così la parodia ironica: "Nella parodia *ironica* invece si tende ad innescare una sorta di confronto dialettico tra i distinti codici dei testi coinvolti. La "leggerezza" o sottigliezza della parodia ironica deriva proprio dal fatto che i codici letterari e culturali così posti a confronto non tendono alla prevaricazione o all'annullamento dell'uno nei confronti dell'altro, ma ad una loro rinnovata *sintesi*" (2000, 75, corsivo dell'autore).

diffusi nella *novela bolero*, arrivando a creare, in alcuni casi, una polifonia, che aggiunge suono a suono e accentua l'ambiguità.

Un altro elemento di ibridismo è quello che riguarda l'architestualità[14], come visto infatti *Reina Rumba: Celia Cruz*, ad esempio, presenta una intertestualità tra generi. In particolare si tratta di un caso di relazione inter-generica, poiché il testo usa vari modelli che cambia e mescola. Spesso la *novela bolero* non segue nessun codice di genere o sottogenere ben determinato. Per esempio, *La importancia de llamarse Daniel Santos* è al tempo stesso un romanzo, una biografia e una autobiografia, motivo per il quale lo stesso autore definisce il proprio testo "fabulación". Scrive il narratore nella presentazione: "[...] es una narración híbrida y fronteriza, exenta de las regulaciones genéricas. Como fabulación, nada más, debe leerse" (16). Lo stesso succede nel testo di *Reina rumba: Celia Cruz* e in *Arráncame la vida*. In questo ultimo romanzo si trova una riscrittura di diversi generi letterari, come il romanzo storico, il romanzo di formazione, il romanzo politico, il romanzo d'amore, con un ammicco alla letteratura femminista. Sono giochi e incroci che una volta ancora fanno parte della dissacrazione del canone, che non solamente rompe con una tradizione, ma cerca anche una propia espressività e una identità completamente latina, la quale non può che essere ibrida.

Appare già piuttosto evidente, dunque, che il lettore ideale di questo sottogenere ha bisogno di condividere lo stesso orizzonte culturale, avere le competenze e la conoscenza necessaria per permettere che il testo metta in pratica il suo meccanismo. Umberto Eco nel suo saggio *Lector in fabula* (1979), parla del romanzo come di una macchima pigra che per funzionare ha bisogno dell'aiuto del lettore, il quale deve mettere in atto differenti livelli di competenza. Nel caso della *novela bolero*, in particolare, deve attivare le sue abilità intertestuali. I testi delle canzoni fanno infatti parte dell'enciclopedia della cultura latina. Non è, infatti, un caso che il bolero, come le altre ritmiche, siano utilizzate per mettere in movimiento la ricerca di una propia identità o semplicemente per sottolinearla. Il lettore implicito deve disporre di tale enciclopedia culturale per interpretare, intendere e far funzionare il romanzo, attivando i due testi allo stesso tempo. Il concetto di enciclopedia utilizzato da Eco si configura come un *collage* tra tutti i testi letterari, motivo per il quale si identifica con la nozione di intertestualità. Facendo uso di citazioni l'autore spera di risvegliare la gioia dell'agnizione nella lettura, cosa che succede soprattutto con le allusioni, a dire la verità non molto nascoste per un appassionato della musica popolare, ma non meno emozionanti. È un fatto, come sottolineavo precedentemente, che spesso il lettore si veda obbligato a interrompere la lettura per cantare tra sé la canzone presente nel testo, citata o allusa che sia. Luis Rafael Sánchez fa persino entrare ques'ultimo nella narrazione, chiamandolo in causa direttamente, e si pone lui stesso, autore, nel racconto, diventando uno dei personaggi: "*Lectores, les presento el otro público de Daniel Santos* [...]" (89) e anche "Preguntó la vida, economizándose en la voz sujeta de quien arma esta fabulación y la boleriza con vaivenes, el seguro servidor de ustedes Luis Rafael Sánchez" (136). Sánchez fa questo consapevolmente, come ogni altro scrittore che faccia uso della musica popolare latinoamericana. Nell'articolo "Que viva la música popular" scrive:

> Pero, retomamos el tema de la complicidad entre el escritor y la letra del bolero y del tango y de la ranchera y de la guaracha y cuanto son y cantar ha servido al hispanoamericano para bailar, para gozar, para llorar. Hablo de complicidad porque el

[14] L'Architesto per Genette è: "[…] l'insieme delle categorie generali o trascendenti – tipi di discorso, modi d'enunciazione, generi letterali, ecc. – cui appartiene ogni singolo testo" (1982, 3).

> escritor que encuentra en una canción el título que llevará su novela hace una apuesta arriesgada. Apuesta por la memoria del lector. Que abrirá la novela con esa llave familiar a su memoria en que se convierte el título de una canción oída a lo largo de media vida y hasta integrante del bien común de un país. […] Por eso las novelas *Sólo cenizas hallarás*, *Arráncame la vida*, *De donde son los cantantes*, *No habrá más pena ni olvidos* irrumpen en la experiencia del lector de manera simpáticas y hasta amistosa. Porque son remisiones hacia unos mundos imaginarios que el lector conoce, adivina o intuye (1997, 24)

In ogni caso, come è ovvio, anche il lettore che non conosca bene la musica popolare può attivare un'altra lettura della *novela bolero*. Si potrebbe configurare, in tal caso, una interdiscorsività, che si dà quando si fa riferimento a un prodotto anonimo e collettivo. Risulta chiaro che, normalmente, una canzone, anche se popolare, ha un autore, un arrangiatore e un interprete, ma non sempre il pubblico ricorda questi dettagli. Non ricorda neppure il titolo della canzone stessa, anche se probabilmente ha presente il ritornello. Questo sì lo può cantare, può dire a quale epoca appartiene e con quali dei suoi ricordi è incatenato. Ragione per la quale a volte si può parlare di interdiscorsività nella *novela bolero*, quando il lettore non è perfettamente competente e fa riferimento a una memoria collettiva che diventa anonima per mancanza di conoscenze.

Nei prossimi capitoli approfondisco questi e altri argomenti, per poi trarre le conclusioni che riguardano i testi studiati, ma che vogliono anche mantenere una attenzione complessiva al sottogenere cui appartengono, per quanto parzialmente e limitatamente alle possibilità di questa ricerca.

Arráncame la vida

En estas noches de frío,
de duro cierzo invernal
llegan hasta el cuarto mío
las quejas del arrabal.

Arráncame la vida
con el último beso de amor,
arráncala,
toma mi corazón.

La canción que tenía
te la voy a cantar,
la llevaba en el alma
y te la voy a dar.

La llevaba escondita,
la llevaba en el alma
y te la voy a dar.

Agustín Lara

2. *Arráncame la vida*: struttura musicale[*]

Como un fantasma gris
llegó el hastío
hasta tu corazón
que aún era mío.
José Ma. Contursi

In questo capitolo analizzo il romanzo d'esordio di Ángeles Mastretta (Puebla 1949), *Arráncame la vida* (1985)[15], il cui titolo riprende quello di un tango di Agustín Lara del 1934[16], il cui testo per molti versi è paragonabile a un bolero, tanto da poter essere cantato come tale. Ma le coincidenze non si limitano al paratesto, l'autrice infatti si serve della canzone come traccia sulla quale costruire la propria trama, mantenendo i sentimenti, il dramma e lo stato d'animo trasmesso dal tango. Di fatti, l'ibridazione tra musica e narrazione è, in questo romanzo, più profonda di quanto si possa intuire a prima vista. Ciò che mi interessa mettere in rilievo è soprattutto la struttura, che denomino "musicale", poiché esiste un forte dialogo tra il romanzo e le canzoni popolari in esso incluse. Durante l'analisi, inoltre, evidenzierò anche come queste ultime costituiscano uno stimolo alla ricerca del sé della protagonista e stabiliscano al contempo un'appartenenza identitaria culturale.

Il testo di Mastretta è stato più volte profondamente criticato, ma al tempo stesso ha anche convinto un certo numero di critici[17]. Non mi propongo qui di dare un giudizio di valore sull'opera, ma soltanto di vedere come l'autrice abbia lavorato ibridizzando il testo con la musica popolare latinoamericana. Luis Rafael Sánchez, scrive, parlando delle tipologie di bolero esistente:

> O puede ser una provocación como la que estalla en el bolero amilongado que remite la formidable novela de igual título de la mexicana Ángeles Mastretta. Mujer al borde de una hartura de sexo podría renominarse Catalina Ascencio, la protagonista de esa ópera debutante narrada con una gracia que alimentan la inteligencia y el don supremo de la observación; gracia que convence, paradójicamente, porque no se la esfuerza (1997, 22).

[*] Il presente capitolo è una rielaborazione dell'articolo che sarà pubblicato negli Atti del Colloquio Internazionale "All'incrocio tra cinema e letteratura: scritture, voci e immagini dell'Ispanoamerica", tenuto a "La Sapienza", 1-2 marzo 2013, con il titolo: "*Arráncame la vida*: l'invenzione di un personaggio tra musica, letteratura e cinema". In corso di pubblicazione. In questa occasione non farò riferimento alla trasposizione cinematografica del romanzo, che invece occupa una parte importante dell'articolo, perché nel caso specifico sarebbe di poco interesse.

[15] Lo stesso anno in cui è stato pubblicato riceve il Premio Mazatlán de Literatura come miglior libro dell'anno.

[16] L'autrice risulta essere María Teresa Lara, ma la canzone sarebbe stata scritta probabilmente da Agustín Lara, che avrebbe usato il nome della sorella per sfuggire a un contratto discografico (Salvador 1999, 1180). Che Lara usasse questo *escamotage* è reso noto da Hernán Restrepo Duque (1992, 32). Garrido invece attribuisce la canzone direttamente ad Agustín Lara, con data 1934 e la classifica come tango (1974, 73).

[17] Per esempio, Ramos Lagos (2003), Álvaro Salvador (1999), Jane Elizabeth Lavery (Lavary 2005), Karen Stolley (1998), María Ángel Cantero Rosales (2004).

La grazia e la semplicità della voce narrante cattura spesso il lettore, come pure la forza della protagonista, prima donna della letterarura messicana a uscire fuori dagli schemi e a ribellarsi a un destino già scritto dal machismo e dal patriarcato.

Segnalo che in questo capitolo analizzo in particolare il percorso di crescita personale della protagonista e lascio, invece, da parte la lettura storica. Quest'ultimo tipo di studio è stato, infatti, più volte compiuto dalla critica. Ramos Lago (2003), ad esempio, vede in Catalina non un personaggio, ma il simbolo stesso del Messico moderno post-rivoluzionario.

Propongo qui una lettura focalizzata sulla struttura narrativa, che vuole andare a indagare gli elementi costituenti del romanzo e le loro funzioni. Si rende necessario, pertanto, esplicitare in primo luogo con quali accezioni tali categorie vengono qui intese.

Barthes (1966) distingue tre livelli differenti nel racconto, che si integrano l'uno con l'altro: il *livello delle funzioni* (nel senso in cui le definiscono Prop e Bremond), il *livello delle azioni* (nel senso che gli dà Greimas parlando degli attanti) e il *livello della narrazione* (ovvero il livello del discorso secondo Todorov).

Le funzioni sono delle unità di contenuto che prendono propriamente il nome di *funzione* se si saturano nell'ambito di uno stesso livello, oppure di *indizio*, se agiscono su livelli differenti. Gli *indizi* hanno delle unità che non possono essere completate a livello dei personaggi e della narrazione, fanno infatti parte di una relazione parametrica[18]. A loro volta le funzioni si dividono in due sottoclassi e così si hanno le *funzioni cardinali*, o *nuclei*, importanti perché risolvono un'incertezza, e le *catalisi*, le quali hanno il compito di colmare gli spazi tra le prime e hanno una funzione fatica. Allo stesso modo, si possono distinguere dei veri e propri *indizi* e degli *informanti*. I primi rinviano a un carattere, a un sentimento o a un'atmosfera, a una filosofia oppure a informazioni che diano coordinate spazio-temporali, hanno sempre dei significati impliciti e vanno decifrati. I secondi, invece, danno soltanto delle informazioni e hanno il compito di creare un'idea di realtà. Dunque, riassumendo, si hanno nuclei e catalisi, indizi e informanti. Tali unità possono essere miste e appartenere contemporaneamente a due classi differenti. Gli informanti e gli indizi si combinano liberamente e insieme alle catalisi si considerano delle espansioni rispetto al nucleo. Le funzioni cardinali, ovvero i nuclei, sono infine unite sempre da un rapporto di solidarietà.

La logica che salda le funzioni principali del racconto, secondo Bremond, si trova andando a ricostruire i comportamenti umani messi in atto nella narrazione in base alle scelte fatte. Si devono dapprima individuare le sequenze elementari, costituite da una *funzione che apre* (rappresentata dal comportamento da tenere o dall'evento da prevedere), una *funzione che realizza* (comportamento tenuto o evento) e una *funzione che chiude* (risultato). La combinazione delle sequenze elementari dà vita a sequenze complesse che costituiscono il racconto (Bremond 1966). Sono queste ultime che si andranno ad analizzare nella presente esposizione. Secondo Lévi-Strauss e Greimas, si devono cercare delle opposizioni paradigmatiche, ovvero, è necessario studiare la struttura attanziale, secondo la quale esistono dei soggetti-eroi, degli oggetti-valori, dei destinanti, dei destinatori, degli opponenti-traditori e dei adiuvanti-forze benefiche (Greimas 1966). Dei personaggi Greimas prende dunque in considerazione soltanto ciò che fanno e li organizza in coppie di opponenti: Soggetto/Oggetto,

[18] Il termine "parametrico" Barthes lo prende in prestito da Ruwet, il quale con esso indica un elemento costante per tutta la durata di un'opera musicale: "[…] il secondo termine, implicito [della relazione parametrica], è continuo, coestensivo ad un episodio, un personaggio o ad un'opera tutta intera […]" (1966, 21)

Donatore/Destinatario, Adiuvante/Opponente. Da sottolineare, inoltre, che l'attante è una classe e in quanto tale può contenere più personaggi, come si vedrà durante l'analisi. Infine, secondo Todorov, bisogna guardare le azioni per stabilire le regole con le quali si concatenano i predicati di base. Questi ultimi sono il desiderio, che comprende l'amore, la comunicazione, che comprende la confidenza e la partecipazione, che comprende l'aiuto (Todorov 1966).

I personaggi dal punto di vista strutturale, non hanno una psicologia, ma compiono semplicemente delle azioni nelle loro articolazioni più generiche: lotta, desiderio, comunicazione, e via di seguito. Allo stesso modo il tempo è una classe puramente artificiale e comprende l'ordine con il quale la fabula viene intessuta, la durata, con le sue anacronie e sincronie, la frequenza e ogni tipo di manipolazione temporale. Altri elementi sono il modo in cui è scritto il racconto, la voce narrante, il lettore, e via di seguito. Tutti fattori che studiano, ognuno a suo modo, per esempio, Todorov (1966) e Genette (1972). Non è necessario dilungarsi oltre su tali categorie, già ampiamente consolidate nella teoria narratologica. Qui terrò conto soltanto di alcune di esse in base alle esigenze dell'analisi. Come già detto prenderò in esame soltanto le macro strutture, o meglio tre sequenze[19] in particolare.

Il romanzo di Ángeles Mastretta è ambientato nel Messico post-rivoluzionario degli anni Trenta-Quaranta, dove il narratore omodiegetico a focalizzazione interna, Catalina Guzmán, racconta la sua vita con il generale Ascencio, un uomo violento che, dopo essere diventato governatore di Puebla, tenta la scalata alla Presidenza della Repubblica. La storia inizia con l'incontro e il matrimonio tra la narratrice-protagonista e il suo antagonista e arriva fino al funerale di quest'ultimo. Si tratta di un testo postmoderno che oltre a usare un'ibridazione tra musica e narrazione, è infatti una *novela bolero*, mette in atto una serie di riscritture[20] del romanzo di formazione, storico (*novela de la revolución*), politico, testimoniale, d'amore e non tralascia neppure di descrivere la condizione della donna[21], rivendicandone una centralità che non viene concessa dal sistema patriarcale, inoltre, si configura anche come una confessione. Infine, lo si può considerare un romanzo di genere, etichetta spesso usata per indicare i romanzi scritti dalle donne sulle donne. Una delle componenti importanti dell'opera è una certa dose di autobiografismo e una forte ironia, dovuta anche alla distanza temporale: Catalina narra la sua storia godendo di una visione d'insieme e di una rilettura a posteriori che rendono possibile un racconto leggero del suo passato.

I vari generi compresenti non sono usati nelle loro strutture classiche. Del resto, la letteratura postmoderna, più propriamente la letteratura del post-boom, si caratterizza per la frammentazione dei testi, il riuso di tutto ciò che è popolare, la dissacrazione di archetipi, miti e generi canonizzati, riscritture e ibridazioni continue. Dove le scomposizioni dei generi e i richiami intertestuali hanno lo scopo di rinnovare, cambiare e proporre prospettive nuove, oltre a quello di rompere con una tradizione. Si è detto allora che *Arráncame la vida* è un romanzo storico, come nota anche Torres Medina, però il punto di vista è insolito, perché è quello della moglie dell'uomo politico che

[19] "[…] la sequenza si apre quando uno dei suoi termini non ha antecedenti solidali e si chiude quando un altro dei suoi termini non ha più susseguenti" (Barthes 1966, 25-26).

[20] Si veda, ad esempio, Roberto Bigazzi (1996): "[...] non c'è genere che, una volta introdotto nel testo, rimanga inalterato: infatti deve fare i conti col tessuto circostante; o meglio, al rendiconto è chiamato sia il genere in sé sia un singolo testo o un gruppo di testi (insomma genere e testo sono oggetto di riuso contemporaneamente, e quindi il rapporto tra generi implica anche di fatto quel fenomeno che oggi si designa con il termine 'intertestualità')" (11).

[21] Per una lettura femminista si veda, ad esempio, Carlos Coria Sánchez (2010).

detiene il potere. Il generale Ascencio è, in effetti, in tutto e per tutto il tipico politico del regime rivoluzionario[22]. Come romanzo di formazione presenta differenze sostanziali con il classico *Bildungsroman*. Ne è la versione al femminile, con rovesciamento del punto di vista, e inizia là dove normalmente il romanzo di formazione finisce, ovvero con il matrimonio. Nel *Bildungsroman*, infatti, il matrimonio stabilisce la perdita della libertà e il contemporaneo raggiungimento della piena felicità. Invece Catalina trova sì appagamento alla fine del racconto, come avviene nel *Bildungsroman*, ma con la morte del marito e la riappropriazione della propria libertà personale. E ancora, la narratrice esce dallo stereotipo della madre di famiglia: è una ribelle che sa combattere senza esporsi troppo, non ha voglia di portare avanti le sue due gravidanze e tantomeno di occuparsi dei figli. Se poi consideriamo il sentimento melodrammatico emanante dal bolero, che nella maggior parte dei casi rimane imprigionato in un'infelicità eterna, troviamo una notevole differenza con esso proprio nella reazione di Catalina alla morte dell'amato Carlos Vives.

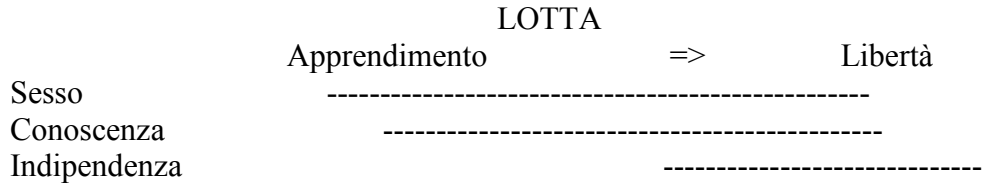
Nel romanzo c'è una relazione ipertestuale con un ipotesto[23] principale, il tango *Arráncame la vida*, e altri secondari, soprattutto boleri. Uso questi termini nel senso che gli attribuisce Genette in *Palinsesti* (1982), per cui l'ipertesto si configura come un testo derivato da un testo anteriore, il quale prende il nome di ipotesto. Per analizzare tali relazioni e il modo in cui influiscono sulla struttura del romanzo è necessario mettere in rilievo alcuni elementi principali sui quali è basata la trama. Riduco, però, all'essenziale per le finalità dello studio che intendo fare sul testo. I personaggi più importanti del romanzo sono Catalina Guzmán (soggetto-eroe), Andrés Ascencio (opponente-traditore), Carlos Vives (personaggio secondario e oggetto del desiderio di Catalina). Compaiono, poi, alcuni aiutanti. Adiuvanti-forze benefiche di Catalina: padre, zingara, Carmela (vedova), Juan (autista), Lucina (cameriera). Altri opponenti di Catalina e aiutanti di Andrés: Rodolfo. Le coppie che si configurano sono: Catalina *vs* Andrés (relazione ambivalente); Catalina e Carlos; Andrés *vs* Carlos (relazione ambigua). Posto, inoltre, che un racconto normalmente si basa su di una lotta per un cambiamento che porti a un miglioramento, che ciò riesca o meno (Bremond 1966), tutti e tre gli attanti conducono la loro personale battaglia. Andrés lotta per ottenere potere, controllo e denaro. Carlos combatte per un cambiamento del sistema politico. Catalina si impegna in tappe successive per obiettivi differenti, in ordine di comparsa, apprendimento sessuale, conoscenza di ciò che avviene intorno a lei, apprendimento di abilità politiche e di un comportamento efficace di opposizione al marito, per finire con la lotta per la sua indipendenza. Catalina desidera libertà sessuale, di decisione e di controllo della propria vita. Mi propongo di seguire percorso della narratrice per andare a mettere in evidenza gli elementi enunciati in principio.

Il romanzo ruota attorno alla protagonista e al suo antagonista, ma il punto di vista rimane quello di Catalina. La struttura della lotta di quest'ultima per ottenere gli oggetti dei suoi desideri è la seguente: apprendimento sessuale ("sentir"), che poi diventa desiderio della libertà sessuale; apprendimento di dati e operatività comportamentale, che poi diventa desiderio di libertà di azione e decisione. Tutto ciò fa nascere in lei, dopo la morte di Carlos Vives, il desiderio di vivere una vita

[22] Torres Medina scrive: "Andrés es machista, posesivo […] despojador y masacrador de campesinos. Es un típico ejemplo de los gobernantes emanados de la revolución: asesino de periodistas, cínico, demagogo y leguleyo, llega a ordenar que se investiguen sus propios crímenes" (1998b, 284).

[23] Non mi occupo, invece, del dialogo che il testo instaura con altre *novelas de la revolución*, per questo si veda, ad esempio, Vanessa Knights (2001) o Jane Elisabeth Lavary (2005) le quali studiano anche la decostruzione dei vari sottogeneri presenti nel testo.

completamente indipendente, in cui non deve rendere conto a nessuno. Tranne per la sequenza amore, il desiderio di apprendere è innescato da Andrés, che dunque assume su di sé anche il ruolo di destinatore. Si veda il seguente schema:



Schema 2.1. Lotta della protagonista

Sono le sequenze complesse della narrazione, alle quali bisogna aggiungere quella che denomino "amore" e che rimane separata dalle altre. La protagonista si innamora casualmente quando incontra Carlos Vives, il quale è destinatore e oggetto dei suoi desideri. Si tratta però di una brama che non riesce a soddisfare pienamente e che termina con la morte dell'uomo. Il comportamento che mette in atto non l'aiuta a raggiungere il suo scopo. Il personaggio scopre l'amore, lo vuole vivere, ma il suo oppositore lo uccide. Per tale motivo, riesce a soddisfare la sua passione soltanto parzialmente, con una relazione extraconiugale, e per un breve periodo. Il suo stesso oggetto del desiderio non l'aiuta molto, impegnato com'è nella sua propria lotta.

La coppia Catalina-Andrés è ambivalente sia perché c'è un rapporto di amore-odio permanente sia perché spesso Andrés si comporta come aiutante. Data anche la relazione padre-figlia, che si instaura, il primo insegna, o fa insegnare da altri, alla seconda molte cose, per lo più però si tratta di conoscenze che fanno comodo al personaggio stesso, come per esempio, andare a cavallo e cucinare. In un secondo tempo la protagonista vorrà entrare in contatto con una serie di conoscenze a lei vietate, come gli affari del marito o la politica, in tal caso Andrés la escluderà, salvo cedere con il correre degli anni. Intanto però Catalina osserva, origlia, ascolta le notizie che le vengono dall'esterno, provoca, subissa di domande, mette infine in atto qualunque strategia le possa funzionare, di modo che il marito le fa da insegnate suo malgrado. Andrés ricopre dunque attanzialmente sia il ruolo di aiutante sia il ruolo di opponente. All'inizio si colloca più nella prima posizione, per poi spostarsi in misura sempre maggiore nella seconda.

Durante l'intera narrazione si susseguono vittorie e sconfitte nella vita di tutti e due i personaggi. All'inizio prevale il generale Ascencio, ma Catalina diventa sempre più forte, fino a sconfiggere definitivamente il suo antagonista. Le strategie che mettono in atto sono comunque differenti: Andrés nei confronti della moglie utilizza la seduzione, in un primo momento, per poi passare all'intimidazione, mentre con i nemici in genere usa l'intimidazione e quando non basta passa all'aggressione. Catalina, invece, usa soprattutto la seduzione, raramente l'intimidazione, ma alla fine arriva all'aggressione costruendo una trappola nei confronti di Andrés. Definirei il suo comportamento come una forma di resistenza passiva, con tutta l'ostilità che tal volta essa comporta.

Il personaggio di Carlos Vives, il terzo elemento del triangolo, è molto misterioso: non sono chiari i sentimenti che ha nei confronti di Catalina e tanto meno è decifrabile la relazione che mantiene con Andrés. Per ottenere ciò che vuole, in apparenza, un paese politicamente differente, si allea con i nemici di quest'ultimo, il quale, pur considerandolo una sorta di fratello minore, lo fa uccidere. La relazione con Catalina, invece, sembra fortuita, se pure costituisce un altro motivo della sua morte.

Inoltre, dal momento che sembra molto legato ad Andrés non si capisce come mai decida di avere una relazione con sua moglie.

Ciò che però è di maggiore interesse in questa analisi è la funzione che assume la musica all'interno del testo. A tal proposito è prima di tutto necessario distinguere tra la musica che assume un vero ruolo e quella che serve soltanto a creare un effetto di realtà nel testo. La prima è quella che si intende studiare, la seconda è soltanto un elemento descrittivo che evoca un'ambientazione, per esempio, nozze e feste. Nel romanzo, inoltre, sono presenti sia la musica colta sia quella popolare latinoamericana. La musica orchestrale non ben specificata a cui si fa riferimento, ha come funzione quella di rappresentare la diversità di Carlos Vives rispetto a tutti gli altri personaggi, poiché si riconosce come straniera, sconosciuta e dunque incomprensibile. L'altra, al contrario, ha la funzione di chiamare all'azione la protagonista, sintetizza i sentimenti dei personaggi e ne anticipa le azioni principali. Ne rappresenta, infine, l'intera cultura, cosa che permette la loro identificazione con essa. Infine, il tango *Arráncame la vida* determinare il riferimento tempo-spaziale del testo, il Messico degli anni Trenta e Quaranta, e costituisce la base strutturale dell'intera narrazione, poiché l'autrice prende i pochi elementi dati dalla canzone, anche metaforici, e li utilizza, espandendoli, per creare la trama. Al contempo, la riscrittura mette in atto una risemantizzazione dei testi che vengono letti in modo diverso a partire dal romanzo.

Seguendo il testo, ventisei capitoli scanditi soltanto da una numerazione senza titolo, procederò per salti, riassumendo ciò che è indispensabile ai fini dell'analisi. L'incipit del romanzo è il seguente: "Ese año pasaron muchas cosas en este país. Entre otras, Andrés y yo nos casamos" (7). La voce narrante in prima persona singolare, concentra subito l'attenzione su due livelli che si intrecciano, quello storico, visto però con gli occhi di una donna, e quello personale, il quale si collega con la musica e pertanto è oggetto di questa analisi. La semplicità dell'esordio caratterizza tutto il romanzo, narrato in maniera semplice e colloquiale, con un linguaggio esplicito, volgare e famigliare. Lo spazio della narrazione è Puebla, la città soprattutto, ma anche lo stato, e Città del Messico. L'altro elemento importante che affiora subito è l'età della coppia: "Entonces él tenía treinta años y yo menos de quince" (7). Si tratta di un informante importante, perché la grande differenza di età mette la protagonista in una situazione di disparità e di subordinazione ancora più forte di quella del semplice essere donna in una società fortemente machista e patriarcale. Come anticipato precedentemente, esiste anche una relazione padre-figlia tra i due personaggi, che la critica ha più volte messo in evidenza. Non è un caso che Andrés a volte si rivolga alla moglie con l'espressione "figlia mia".

Il personaggio di Andrés è ambiguo nei confronti della moglie e quindi doppio, cosa che emerge da subito nel testo. Il primo indizio che si trova è il seguente: "Tenía las manos grandes y unos labios que apretados daban miedo y, riéndose confianza. Como si tuviera dos bocas" (7). Il generale Ascencio talvolta fa paura a Catalina, mentre in altre occasioni la fa sentire protetta. Ha due bocche, una per ridere e scherzare, e una per minacciare e ordinare la morte. La stessa cosa succede con le mani: le piacciono perché sono grandi, simbolizzano protezione e le possono procurare piacere, ma al tempo stesso sono mani che fanno paura, soprattutto agli altri personaggi, e forse per questo le piacciono, ammette più avanti.

Un altro elemento che emerge immediatamente è la focalizzazione della narrazione. La voce narrante sa già tutto e racconta per questo in maniera leggera e distaccata la sua storia, perché guarda a ritroso da un momento presente che non è ben specificato, ma che è situato sicuramente dopo la morte del marito. Ricostruisce,

dunque, la storia e sembra quasi che parli a se stessa. Tutto il testo appare come un flusso di coscienza, interrotto da alcune scene con dialoghi. Per tale ragione anticipa spesso gli eventi rileggendoli alla luce dell'esperienza: "Nos empezaron a llegar rumores: Andrés Ascencio tenía muchas mujeres, una en Zacatlán y otra en Cholula, una en el barrio de la Luz y otras en México. Engañaba a las jovencitas, era un criminal, estaba loco, nos íbamos a arrepentirnos" (8). La famiglia era stata messa a conoscenza del pericolo, ma ugualmente non lo vede, o meglio non lo vuole vedere. Subito la narratrice aggiunge che se ne pentirono, ma anni dopo. Un elemento fondamentale sono le voci che arrivano e che sono sempre presenti. Tutto si viene a sapere attraverso il passa parola, gli amici, i parenti, i conoscenti. Los "rumores" costruiscono la vera informazione nel paese, difficilmente infatti si trovano notizie veritiere sui giornali e i politici sono falsi, corrotti, assassini, non dicono mai la verità.

La narratrice è caratterizzata come testarda, ignorante, alle donne non era concesso studiare, molto legata al padre e irrequieta. Desiderava avere delle avventure e le sue peripezie iniziano con l'invito al mare da parte del generale:

> Tenía quince años y muchas ganas de que me pasaran cosas. Por eso acepté cuando Andrés me propuso que fuera con él unos días a Tecolutla. Yo no conocía el mar, él me contó que se ponía negro en las noches y transparente al mediodía. Quise irlo a ver. Nada más dejé un recado diciendo: "Queridos papás, no se preocupen, fui a conocer el mar" (9).

Commenta subito dopo: "En realidad, fui a pegarme la espantada de mi vida" (9). L'avventura al mare segna la sua vita e ne determina il destino. Il mare non è uno spazio qualunque. A livello simbolico può rappresentare la vita, la morte, l'amore, la rinascita e spesso è un simbolo di iniziazione. Nel romanzo copre tutta la gamma dei significati appena citati. Nella descrizione del mare si coglie la duplicità di Andrés, già evidenziata, e le differenze che caratterizzano la coppia. Il mare è trasparente di giorno come Catalina, giovane, ingenua, fresca, e nero come Andrés, falso, manipolatore, assassino. Durante i pochi giorni di viaggio, la ragazza viene inoltre iniziata al sesso in maniera poco romantica e molto egoistica da parte del generale. Ma ciò non la preoccupa, suscita invece in lei il desiderio di apprendere, cosa che, se ne rende immediatamente conto, deve fare da sola. Quando infatti chiede ad Andrés di insegnarle a sentire, lui risponde:

> – Eso no se enseña, se aprende – contestó.
> Entonces me propuse apreder (10).

Andrés è stato il destinatore, l'aiutante in questa occasione è invece una zingara, la quale, lasciandosi convincere da una provocazione, spiega a Catalina come sentire. Si tratta della prima microsequenza dell'obbiettivo "apprendere". Da qui in poi si innesca una catena di esigenze sempre più ambiziose e il suo carattere poco arrendevole l'aiuta nell'impresa. Catalina tende a fare di testa sua, è caratterizzata con una personalità forte e ribelle[24], infatti viaggia senza neanche chiedere il permesso ai genitori. In particolare dimostra una intraprendenza e una intelligenza che il militare non si aspetta e che forse determina più di ogni altra cosa il suo destino, poiché diventa oggetto dei desideri del

[24] Catalina non ha nessuna intenzione di ricoprire il ruolo di perfetta massaia che la società impone alle donne. Per esempio afferma: "[…] siempre me negué a remendar calcetines y a sacarles la basurita a los frijoles" (11).

suo antagonista. Una sera al mare, mentre continua a darle opinioni su un avversario, lei gli risponde:

> – No ha de ser tan pendejo donde te preocupa – le dije una tarde. Estábamos viendo la puesta del sol.
> – Claro que es un pendejo. Y tú qué te metes, ¿quién te pidió tu opinión?
> – Hace cuatro días que hablas de lo mismo, ya me dio tiempo de tener una opinión.
> – Vaya con la señorita. No sabe ni cómo se hacen los niños y ya quiere dirigir generales. Me está gustando – dijo (10).

Andrés decide di sposarla senza averglielo neppure chiesto e la tratta come una proprietà[25], ma la narratrice è contenta e perché si diverte, è affascinata da suo marito, si sente protetta e ha la possibilità di apprendere:

> Oía sus instrucciones como las de un dios.
> Siempre me sorprendia con algo y le daban risa mis ignorancias.
> – No sabes montar, no sabes guisar, no sabes coger. ¿A qué dedicaste tus primeros quince años de vida? – preguntaba (19).

L'arresto di Andrés è il primo campanello di allarme. L'uomo è accusato di omicidio e liberato quasi immediatamente, ma l'evento scatena una serie di percorsi di crescita e cambiamenti in Catalina. La prima cosa che pensa di fare, infatti, è di pregare, ma nel corso di un'unica funzione religiosa capisce che non è la soluzione. Tanta umiliazione non è accettabile[26], il personaggio è sempre molto attento a ciò che dice la gente, e l'arresto del sacerdote mette fine alla sua devozione[27]. Un elemento importante che emerge in questa occasione è la paura dovuta alla protezione che le viene a mancare. Catalina ha infatti bisogno del marito, non ne è innamorata. Inoltre, quando il giorno seguente questi torna, ha una strana reazione: "Mé quité lo zapatos y empezé a desabrocharme los botones del vestido. Metí las manos bajo su camisa, lo jalé hasta el pasto del jardín. Ahí comprobé que no le habían cortado el pito" (26). Emerge qui un processo di mascolinizzazione del personaggio che va avanti nel corso della storia fino ad una assimilazione completa.

La personalità della narratrice è caratterizzata, dopo il matrimonio, da una certa forma depressiva[28]. La tristezza è dovuta alla solitudine, il marito la lascia spesso sola, e al fatto che inizia poco a poco ad aprire gli occhi. Fa delle domande al suo antagonista, ma in principio si arrende facilmente su questo punto e passa molto tempo in tranquillità con le amiche[29]. La narrazione passa continuamente da un ambiente all'altro e Catalina apprende ovunque si trovi, fino a diventare punto di riferimento, aiutante, di tutte le sue amiche, le quali la cercano per le sue abilità manipolatorie e per i suoi consigli da perfetto "politico".

---

[25] "Tú pasas a ser de mi familia, pasas a ser mía […]" (15).
[26] "Si tenía que llegar a eso para que saliera Andrés, seguro que no regresaría" (23).
[27] Come la critica ha già fatto notare, nel testo c'è una decostruzione di tutti i valori come la religione, il machismo, la maternità, la politica, la fedeltà, l'uguaglianza (Salvador 1999).
[28] "De repente me entraba tristeza y de repente júbilo por las mismas cosas. Empezé a volverme una mujer que va de las penas a las carjacadas sin ningún trámite, que siempre está esperando que algo le pase, lo que sea, menos las mañanas iguales. Odiaba la paz, me daba miedo" (27).
[29] Nel rapporto con le amiche emergono molti elementi della cultura popolare, come il riferimento ai romanzi di Pérez y Pérez, titoli di film, nomi di attori come Tyrone Power, comparsa nel romanzo, María Félix, Greta Garbo e Andrea Palmas, personaggio secondario. Tra le comparse e i personaggio secondari si trovano anche cantanti famosi come Agustín Lara, Toña la Negra, Ninón Sevilla.

La "scuola" della narratrice diventa presto sempre più serrata, con le due gravidanze, la prima relazione extraconiugale, avuta mentre aspettava la primogenita[30], l'arrivo di altri figli che Andrés le porta dentro casa, e di cui si deve occupare, e la campagna elettorale. Quando il generale è eletto governatore la vita di Catalina cambia di conseguenza ed è in quel momento che inizia ad imparare di più. La vita da prima dama comprende feste e ricevimenti da organizzare, ma soprattutto le procura la nomina a Rappresentante della Beneficenza Pubblica, cosa che lei non vorrebbe, ma che si configura come un'ottima opportunità di fare esperienze.

È anche il periodo in cui scopre che Andrés la tradisce. Dalle persone che vanno a trovarla in casa per chiederle di intervenire in loro aiuto con Andrés, viene a conoscenza di tutto ciò che succede e di come il marito conduca gli affari. Le informazioni, comunque, le arrivano anche da persone a lei più vicine: "[…] me enteraba por mis hermanos, o Pepa y Mónica, de que en la ciudad todo el mundo hablaba de los ochocientos crímenes y las cincuentas amantes del governador" (56). Così un giorno prende un autobus per andarsene dove nessuno la conosca.

> Un día salí de la casa y tomé un camión que iba a Oaxaca. Quería irme lejos, pero antes de llegar al primer pueblo ya me había arrepentido. El camión se llenó de campesinos cargados con canastas, gallinas, niños que lloraban al mismo tiempo. Un olor ácido, mezcla de tortillas rancias y cuerpos apretujados, lo llenaba todo. No me gustó mi nueva vida. En cuanto pude bajé a buscar el primer camión de regreso (57).

Il suo percorso di apprendimento è già molto avanzato si prende le sue libertà, nei limiti del possibile, ma non è ancora indipendente. Catalina ha bisogno del marito, della sua protezione, dei suoi soldi e se pure afferma di non voler essere considerata la complice, di fatto lo diventa nel momento in cui rimane pur sapendo che il marito è un assassino. Sceglie la via facile, le piace il lusso nel quale vive, fa quindi una scelta egoistica, sta infatti decidendo anche per i propri figli. Allo stesso tempo, però, è vero che Andrés, lo racconta molto più avanti nella storia, uccide le donne che lo respingono, per cui in realtà, se pure avesse voluto andare via, non avrebbe potuto.

A causa di suo marito continua a sentirsi psichicamente male. Desidera essere diversa, un'altra persona, così decide di cambiare pettinatura e taglia i capelli. Pentendosene, però immediatamente, va dal padre per farsi consolare.

> Cuando entré en la cocina sin mi pelo, con la cara de muñeca de celuloide que me había dejado las pinturas de la Güera, mi papá suspendió la contemplación de su café y silbó: fiu, fiuuu. Después empezó a cantar: "Si por lo que te quise fue por tu pelo, ahora que estás pelona ya no te quiero" (60).

La canzone, *Rumba Angelina*, segna un cambiamento. Il taglio dei capelli simbolizza un taglio con il passato. Pur avendo paura, Catalina inizia a muoversi con più disinvoltura nel sistema, ottenendo alcune vittorie. Durante la cena successiva a tale scena viene a sapere che il marito stava coinvolgendo suo padre in alcuni affari. Allora scende a patti con Andrés adottando il tono giusto e usando le parole appropriate. Propone uno scambio, inizia a parlare la "lingua" del generale:

> – No quiero que metas mi papá en tus cosas. Déjalo que viva como pueda, no se ha muerto de hambre, no lo revuelvas – dije.

[30] "Eso fue lo único bueno que tuvo mi embarazo de Verania" (32).

– ¿Para eso me interrumpiste? ¿Por qué no miras si ya está la cena? ¿Y desde cuándo los patos les tiran a las escopetas? – dijo riéndose –. ¿Por qué te cortaste mi pelo?

Lo odiaba cuando se portaba como mi patrón. Pero me aguanté y cambié el tono por uno que funcionara mejor:

– Andrés, te lo pido por lo que más quieras. Te dejo que le regales el Mapeche a Heiss, pero saca a mi papá de un lío con Amed.

– ¿El Mapeche a Heiss? ¿Tu caballo adorado? Voy a ver qué puedo hacer, te lo prometo, llorona (64).

Gli tiene testa durante e dopo la cena e litigano. Inizia a rifiutarlo, almeno psicologicamente. Quando Andrés vuole un rapporto con lei, afferma: "Quise ver el mar y cerré los ojos" (67). Il mare, che si va mano a mano caricando di significato lungo tutto il testo, in questo momento è uno spazio metaforico di fuga mentale, ma potrebbe rappresentare anche la morte del tipo di relazione che ha avuto con il generale fino a quel momento.

Poco dopo, parlando con il figlio di cinque anni, Sergio, si rende conto che quest'ultimo è al corrente del fatto che il padre per "lavoro" manda ad uccidere i propri nemici, se lo ritiene necessario. Da quel giorno decide di non occuparsi più dei figli, dandosi in cambio l'obbiettivo di conoscere bene tutti gli affari del marito, il nome delle persone che uccide e le motivazioni. Si trova ad essere quasi testimone di uno degli omicidi e cerca di aiutare la vedova che le racconta ciò che è accaduto. La sera va dal marito: "Devuélveme mi caballo, ya los muertos ni quien los reviva. Pero si todo el mundo va a ganar algo, yo quiero mi caballo de regreso o le digo la verdad a don Juan el de *Avante*" (73, corsivo dell'autrice). È furiosa, si vergogna e pensa che non ha via di uscita, però ottenuto il suo cavallo: "Iba yo cantando para espantar a los muertos. De ida todavía los vi, pero ya de regreso se me habían olvidado" (74). Andrés è la scuola di Catalina e diventa sempre più evidente.

Seguono i racconti di altri morti e la forza della protagonista cresce di pari passo con la rabbia nei confronti del generale, così Catalina trova il coraggio di negarsi per la prima volta a suo marito: "Pero yo seguí con las piernas cerradas, bien cerradas por primera vez" (79). Il cambiamento è netto e Catalina è matura per iniziare a conoscere l'amore. Si innamora infatti del segretario privato del presidente. Appena lo vede ne è attratta e ha voglia di fare l'amore con lui. Non riesce a nasconderlo e ne nasce una discussione con il marito che, stranamente, si calma dopo qualche giorno. Glielo lascia vedere e la usa per comunicare con lui nell'organizzazione della visita del Presidente[31]. Viaggia, quindi, per andare a trovarlo a Città del Messico e di ritorno ripete a se stessa il nome dell'uomo, come fosse un ritornello ossessivo. Inoltre, fa cantare all'autista, molto intonato, *Contigo en la distancia*. Bolero cubano di César Portillo de la Luz[32] che

[31] Preparano una festa enorme con incontri, sfilate e musica: *La Barca de Guayamas*, *Qué chula es Puebla* e l'inno nazionale sono le musiche citate, ma non hanno importanza nella struttura del romanzo. Sono elementi descrittivi, che comunque fanno riferimento a un'identità culturale, riferita sia alla regione sia al paese intero.

[32] Il bolero è forse del 1946 o 1952 le date non sono sicure (Bazán Bonfil 2001, 132), come spesso avviene per le canzoni popolari, soprattutto di quegli anni. Infatti, racconta Juan S. Garrido, che proprio nel periodo 1946-1952, sotto il presidente Miguel Alemán Valdés, entrò in vigore la legge federale sul diritto d'autore in Messico, ordinando anche la costituzione di Sociedades de Autores y Compositores de México (1974, 102).

A proposito degli arrangiamenti che cambiano spesso nelle canzoni latinoamericane, si legga il commeto di Bazán Bonfil proprio sul bolero *Contigo en la distancia*: "Véase en esta magnífica composición la mejor muestra de cuán dúctiles son los versos del bolero al momento de agregarle la música: la primera vez que la grabó, Fernando Fernández recurrió a un arreglo estándar, de bolero; luego

allude, chiarendolo, a quale fosse lo stato d'animo del personaggio. Catalina crede che anche il segretario si sia innamorato, fino a quando Andrés, vedendola felice dopo un incontro, commenta al suo segretario:

> No cabe duda que los maricones son fuente de inspiración – le comentó Andrés a su secretario particular –. A las mujeres les encanta platicar con ellos. Quién sabe qué tienen que les resulta atractivo. Con decirte que cuando conocimos a éste yo hasta me puse celoso y encerré a Catalina. Ahora es el único novio que le permito y me encanta ese noviazgo (84-85).

Si tratta della prima chiamata all'amore, introdotta dal destinatore Fernando. È qualcosa che la sorprende, che in realtà non sta cercando, e si configura come una prova prima del vero incontro. Infatti, lei non pensa neanche per un momento di lasciare il marito. Vuole vivere il sentimento che prova, avere piena libertà sessuale, pur rimanendo sposata. In questo passaggio è chiaro come Andrés consideri Catalina una proprietà con la quale giocare. Non gli importa dei suoi sentimenti né tanto meno che si innamori di qualcun altro, ma l suo corpo gli appartiene. Egli è padrone della sua libertà ed è questa la catena che Catalina non riesce a tollerare.

Altro evento importante è la candidatura di Rodolfo, compare del marito, alla presidenza. La protagonista riesce ad avere un ruolo sempre maggiore in politica e così continua la sua scuola. Andrés la nomina sua aiutante e in quanto tale deve supportare Rodolfo. Si trasferisce a Città del Messico e poi lo accompagna durante la campagna elettorale. Si distingue per il suo lavoro e ottiene il riconoscimento di entrambi, Andrés commenta: "– Eres una vieja Cichingona. Aprendiste bien. Ya puedes dedicarte a la política" (95). Catalina sta apprendendo a comportarsi come un uomo, ad avere le stesse abilità di un politico, cosa che emerge chiaramente nel seguente passaggio: "– Cabrón incansable – protestó metiéndose en la cama. Se me andaba olvidando lo buena que estás – dijo" (96) in cui risulta significativo che si rivolga a lei direttamente al maschile.

Quando poco tempo dopo muore il padre di Catalina, questa entra in una crisi totale, non esce, piange e vorrebbe Andrés sempre con sé. Il padre è l'alleato più importante di Catalina, che alla sua perdita si dispera fino all'inverosimile, il suo decesso fa infatti entrare il personaggio in uno stato di enorme sofferenza. Si tratta del primo dei tre funerali importanti della sua storia. Ognuno costituisce una tappa, chiude e apre una porta. Il cambiamento è in negativo, anche se molto istruttivo, così si deprime, ingrassa e diventa inutile, fino a quando Andrés la convince ad uscire di nuovo. A quel punto vivono ormai a Città del Messico, si riprende, impara a guidare e il marito le propone di andare sempre con lui: "Así lo declaró y así fue porque él quiso, porque él así era. Iba y venía como el piche mar. Y esos días tuvo a bien regresar" (120). Se lui va e viene come le onde, nello stesso modo lei passa spesso dalla depressione all'euforia. Come visto precedentemente, infatti, entrambi sono rappresentati simbolicamente dal mare.

Durante la passeggiata di quello stesso pomeriggio Catalina va a Bellas Artes, entra attratta da "[…] una música como queja larga y repetida" (122)[33]. Si tratta di una

Pedro Infante la cantó como ranchero, Los Tres Ases, con arreglo coral y requinteado de trío, y Luis Miguel la interpreta, hoy, con esa mezcla de grandiosidad aparente y falta de sentimiento que caracteriza sus *Romances*" (132-133).

[33] Si veda anche la seguente descrizione: "La segunda parte del concierto era una cosa triste triste y larga larga que siempre parece que ya se va a acabar y cuando uno cree que llegó al final vuelve como una maldición. Èsa era la música que me había hecho subir los escalones buscándola, que se me había quedado pegada a las orejas, y que no podía tararear porque daba miedo" (137). Solo le metaforiche onde della musica che la portano da lui. La descrizione sembra una premonizione di ciò che avverrà.

musica classica non ben specificata che, come detto, simboleggia la diversità del personaggio[34], il quale ha passato del tempo in Inghilterra con una borsa di studio. La moglie del generale si sente sconvolta sa subito e si innamora davvero per la prima e ultima volta. La musica in questo caso simboleggia anche la novità. Importante sottolineare che quando, poco dopo averla ascoltata, cerca di canticchiarla, non ci riesce. È infatti un genere musicale che non appartiene alla sua identità: "En un segundo estuve en la calle, fui a sentarme a una banca de la Alameda y traté de tararear lo que había oído, pero no pude. En cambio pude llorar, sin saber por qué. Creí que me estaba volviendo vieja y que había heredado la capacidad de mi madre para presentir" (123). Il pianto qui è catartico, sta per nascere a una nuova vita, è un passaggio ulteriore della sua crescita, ma rappresenta anche un indizio, un'anticipazione di quanto avverrà e il riferimento esplicito al "presentimento" lo conferma.

Catalina fugge via dalle prove alle quali non poteva assistere, ma il direttore va allo stesso ristorante in cui è a cena con Andrés, il quale glielo presenta. Carlos Vives è figlio dell'unica persona che Andrés rispetti, il suo generale durante la guerra. Significativo che quella notte, tornando a casa, incontrino un cieco che suona la trombetta. Rappresenta un segnale e simboleggia la perdita della bussola da parte di Catalina.

Per pura ironia nel momento in cui si innamora e vorrebbe il marito lontano, questi decide invece di starle quanto più vicino possibile e diventa molto più dolce e permissivo nei suoi confronti. La vuole sempre con sé, la nomina sua segretaria personale e sposta il suo ufficio nella biblioteca di casa. Tutto ciò, però, non ferma Catalina che continua ad andare a Bellas Artes a cercare il direttore. Risulta importante sottolineare come i due uomini sotto certi aspetti si somiglino, soprattutto nel potere che passa attraverso le loro mani e nella pazzia, cosa che la protagonista coglie perfettamente. Al contrario la relazione che li unisce è piuttosto misteriosa. Nel testo è infatti presente una forte ellissi al riguardo. Ciò perché la voce narrante non è riuscita a dirimere tale enigma. Carlos chiama Andrés famigliarmente Chinti e il generale dal canto suo lo tratta da pari, ascolta le sue opinioni politiche, sopporta che metta in dubbio la provenienza del suo denaro, dà spiegazioni. Un comportamento davvero insolito[35] da parte di Andrés, ma che non gli impedisce comunque di fare uccidere il suo rivale.

Si arriva così al momento più importante: la notte del concerto, cui segue la scena di canto in casa di Catalina. Il motivo del successo di Carlos Vives non è da mettere in relazione con la musica, la quale non è compresa: "¿Cómo sabes que es bueno? Yo no tengo la menor idea. Es la primera vez que venimos a esto. A mí se me hace demasiado teatral. Las bandas de los pueblos son más frescas y dan menos sueño" (136). Nel romanzo tutto è politica e sesso e questi sono i due argomenti che emergono nelle conversazioni del pubblico. Alle donne interessa solo che sia di bell'aspetto e vorrebbero fare sesso con lui: "Ya lo de la música es una cualidad que hasta podría faltarle" (136). Per gli uomini, invece, è un buon politico: "Algo bueno tenía que salir del general Vives. Este muchacho tiene aptitudes políticas, nadie sin aptitudes políticas puede sacar tantos aplausos de un teatro. Miralo nada más, parece que ha hecho el

[34] Diversità di cui Catalina è ben consapevole: "Yo estaba mirando a Carlos. Le miraba la espalda y los brazos yendo y veniendo. Le miraba las piernas. Lo miraba como si él fuera la música, como si no fuera el mismo tipo capaz de conversar, burlarse de mí y bromear con Andrés durante una comida. Era otro, puesto todo en algo que no tenía nada que ver con nosotros, que le venía de otra parte y lo llevaba a quién sabe dónde" (137).

[35] "Me sorprendió Andrés dando explicaciones, tolerando que se dudara de su honradez, hasta aceptando que su dinero no era limpio. ¿Por qué no le gritaba a Carlos? Quién sabe. Nunca entendí bien lo que pasaba entre ellos" (133).

discurso de su vida. Esto ni en tu toma de posesión – le decía a Fito entre carcajadas" (138). In effetti Carlos ha anche una vita politica, è schierato dalla parte dei sindacalisti e della sinistra, e dunque contro Andrés. Vives in effetti si configura come antagonista di Andrés, sia in politica sia nella vita privata.

Gli applausi sembrano non avere fine e Vives torna sul palco, ma questa volta la musica è differente: "Sólo que la música era algo que se podía tararear, como si la hubiera pedido mi papá" (139). Catalina è invasa dai ricordi e dalla nostalgia: "Toda la orquesta era mi papá silbando en las mañanas […]" (139). Era stato Andrés a dire a Carlos che Catalina conosceva soltanto la canzone che gli cantava il padre. Piange disperatamente, ma alla fine dell'interpretazione:

> La gente se había levantado de golpe y aplaudía, gritaba, aplaudía, gritaba esta vez de veras como en los toros. Yo seguía en el suelo. A través del barandal de bronce del palco vi la risa de Carlos, que levantaba la cabeza tras su última caravana. Así se reía mi papá algunas veces. Dejé de llorar (139).

Dunque Carlos ha delle caratteristiche non soltanto di Andrés, ma anche del padre di Catalina. Inoltre, è diverso ma al tempo stesso uguale, si innesca infatti un processo di riconoscimento. La narratrice subito dopo fa riferimento all'inno nazionale, obbligatorio quando il presidente arriva e quando va via, cosa che rafforza ancora di più, e conferma al tempo stesso, il sentimento identitario appena suscitato dalla canzone popolare.

Segue una festa che Catalina vorrebbe evitare per paura che si notino i suoi sentimenti, ma il marito non l'ascolta e la lascia sola con Vives, in modo che possa sentire cosa si dicono Carlos e i suoi avversari politici. I due si spostano a casa del direttore per consumare il loro primo rapporto e quando si risvegliano sono le quattro del mattino. Iniziano da subito a parlare della morte ("¿Por qué no nos morimos ahorita?" (142)[36]), argomento che accompagna la relazione fino a quando Carlos perde davvero la vita per ordine del generale.

Quando tornano al ricevimento Andrés e il deputato con il quale è rimasto a parlare sono completamente ubriachi. Il marito di Catalina non si rende conto dell'orario e vuole mandare a chiamare un cantante che sappia interpretare *Temor*. Così Catalina invia l'autista a casa di Agustín Lara, dove sicuramente la festa non è ancora terminata, a prendere Toña la Negra[37].

Quando Toña arriva, sono presenti Catalina, Andrés, Carlos Vives, e il deputato Alfonso Peña, che si era addormentato per il tanto bere.

---

[36] Come già detto, appaiono spesso riferimenti al mare, come in questo caso. Al risveglio, infatti, la protagonista vuole rimanere con quello che diventa subito uno degli oggetti del proprio desiderio e così gli chiede dove andranno. La risposta è "al mare", luogo che si conferma un rifugio.

[37] Nel romanzo Toña la Negra, ovvero Toña Peregrino, è amica di Catalina, la quale aveva invitato lei e Lara per le feste di beneficienza che dava in veste di moglie del governatore. Una notte in cui la cantante dormiva in casa del governatore, a Puebla, è aggredita da qualcuno entrato con l'intento di uccidere Andrés, ma riesce ad allontanare l'aggressore gridando: "Hay en tus ojos el verde esmeralda" (146); bolero di Agustín Lara, *Palmera*, *canción tropical* del 1933 (Garrido 1974, 73). La cantante lo racconta a Catalina dopo molti anni e lei le chiede come le sia venuto in mente di mettersi a cantare: "– Qué otra cosa se me iba a ocurrir si me habías tenido toda la tarde con el estribillo ese del verde que brota del mar, y la boquita de sangre marchita que tiene el coral. Me dormí repitiéndola y de tanto decirla ya no sabía si las borrachas eran las orejas o las palmeras" (146-147). Questa digressione apre il capitolo ventisei, dove compare una scena cruciale nella narrazione, evento conseguente al concerto e al ricevimento successivo. Bisogna, dunque, superare la metà del romanzo per arrivare alla scena più importante, dove si rende effettivamente palese il ruolo della musica popolare latinoamericana nel testo.

¿*Temor*, general? Lo malo es que no traigo pianista, así que como salga.
– ¿Cómo ha de salir, Toñita, con su voz? – dijo Andrés.
– ¿Quiere pianista? – preguntó Carlos, sentado frente al piano.
– ¿No me diga que usted sabe de estas músicas? – le dijo Toña.
Carlos le respondió tocando los primeros acordes de *Temor*.
– Qué fresco es éste, mira tú – dijo Toña.
Toña contestó alcanzando la canción donde iba el piano.
– Pero desde el principio, Toña – dijo Andrés –. Temor de ser feliz a tu lado...
– cantó (147, corsivo dell'autore).

La canzone che chiede Andrés *Temor* è una *canción* di Gonzalo Curiel Barba e Alfonso Espriú Jr., del 1933, secondo Garrido (1974, 71), un bolero secondo Bazán Bonfil (2001). Al di là di ciò, la cosa che più importa in questo caso è il testo della canzone:

Temor de ser feliz a tu lado,
miedo de acostumbrarme a tu calor.
Temor de fantasía, temor de enamorado
que no se deja saborear tu amor.

La medrosa emoción de conquistarte
despertó mi temor de acariciarte,
un angustioso miedo de perderte
y de no ser capaz de olvidarte.

Se impregnó mi romance con tu risa;
mi inspiración se fue cuando te fuiste,
te llevaste mi vida con tu prisa
y me dejaste inmensamente triste (Bazán Bonfil 2001, 112).

Dell'intera composizione compare soltanto un verso nel romanzo, ma l'intertestualità, verosimilmente calcolata dall'autrice, è con il testo intero. La memoria del lettore in questo caso è fondamentale. Andrés è contento che Catalina rimanga con Carlos e i suoi nemici, perché spera di venire a conoscenza di alcuni segreti degli avversari. Ma quando i due tornano, dopo molte ore, è ormai completamente ubriaco, come mai prima di allora. La voce narrante afferma che egli ha l'orologio fermo, non si capisce se metaforicamente o meno, ma viene invece il dubbio, che si rendesse conto benissimo e per tale ragione si sia ubriacato tanto. La richiesta di ascoltare *Temor* si può configurare, se si considera soltanto la prima strofa, il cui inizio è citato nel testo, come una minaccia. Dice alla moglie che dovrebbe temere i sentimenti che ha nei confronti dell'altro uomo, dal momento che potrebbe decidere di farle del male o di farne a Carlos. Ma al tempo stesso, se si considera l'intero testo, sembra una confessione, da considerare probabilmente inconscia in un personaggio come quello del generale. Ha capito e teme di perdere Catalina.

Importante sottolineare, inoltre, come sia di uso comune variare l'interpretazione del bolero, come delle altre canzoni popolari. Per esempio, a proposito di questa canzone scrive Bazán Bonfil:

> Aunque pocas veces se ponga atención en ello, hablar de la *interpretación* de un bolero en voz de uno u otro cantante debería remitir justamente a eso: la forma en que cada uno de los voceros entiende los versos que nos descubre; como ocurre cuando Elvira

Ríos cambia “conquistarte” por “comprenderte” y “perderte” por “tenerte” y ofrece un Temor distinto al que sentía Cruel:

> La medrosa emoción de comprenderte
> Despertó mi temor de acariciarte,
> un angustioso miedo de tenerte
> y de no ser capaz de olvidarte (112, corsivo dell'autore).

Allo stesso modo il meccanismo è vero per l’ascoltatore, il quale può interpretare il testo a suo modo e adattarlo al suo caso personale. In questo modo il bolero si lega alla vita di ognuno, data la forte presenza nella società. Come scrive Umberto Valverde:

> En la vida de todo latinoamericano hay un bolero de por medio. Un bolero que recuerda la infancia. Un bolero que nos ubica en un lejano tiempo de nuestra memoria. Un bolero que recuerda para siempre a la primera novia. Un bolero que registra la primera decepción, el primero sueño frustrado, la primera pelea. Un bolero es el momento relevador de la adolescencia cuando una joven cae en el abrazo del baile. Un bolero que nos recuerda un sitio, una esquina. Un bolero que significa el paso del tiempo y la tristeza de un anocheser, el dolor de la nostalgia, el dolor de la rumba (1992, 211).

Un altro importante elemento da non dimenticare è che la scrittrice stessa rilegge i testi alla luce di quanto sta scrivendo, così come il suo romanzo si plasma tenendo conto della musica che va assorbendo.

Catalina dice al marito di non rovinare tutto.

> Carlos seguía a Toña como si hubiera ensayado durante meses.
>
> No sólo la seguía, sino que cuando acababa una canción él unía el final con el principio de otra y Toña entraba en su tiempo como si nada. Estaban jugando, se entendían con los ojos.
>
> > “Por algo está el cielo en el mundo,
> > por hondo que sea el mar profundo,
> > no habrá una barrera en el mundo
> > que mi amor profundo no rompa por ti” (148).

A *Temor* segue *Obsesión*, bolero di Pedro Flores, 1947. Bazán Bonfil riporta un testo minimamente differente nel primo verso, ma la variante sembra più un errore di memoria che altro, non legandosi bene al resto della canzone. Trascrivo l’intero testo:

> Por alto esté el cielo en el mundo,
> por hondo que sea el mar profundo,
> no habrá una barrera en el mundo
> que mi amor profundo
> no rompa por ti.
>
> Amor es el pan de la vida,
> amor es la copa divina,
> amor es un algo sin nombre
> que obsesiona a un hombre
> por una mujer.
>
> Yo estoy obsesionado contigo,
> el mundo es testigo

de mi frenesí.
Por más que se oponga el destino
será para mí (2001, 136).

Mentre Andrés continua a volere Catalina più di qualunque altra delle sue donne, la moglie, che fino a pochi giorni prima era ossessionata da suo marito e lo voleva accanto, adesso è ossessionata da Carlos Vives. Innamorata per la prima volta è disposta ad infrangere qualunque barriera e ad opporsi al destino, che comunque avrà la meglio, e non può trattenersi dal cantarlo forte, come dice la canzone, che immagina scritta apposta per lei.

> – "Yo estoy obsesionada contigo y el mundo es testigo de mi frenesí" – canté con mi voz de ratón que no se aguantó las ganas de participar.
>
> Toña asintió con la cabeza y con un brazo me hizo la seña de que me acercara.
>
> Me senté en la banquita del piano junto a Carlos y él saltó de esa canción que imaginé escrita para mí a los acordes de *La noche de anoche*.
>
> – "Hay que noche la de anoche" – entró Toña –. "De momento tantas cosas sucedieron que me confundieron".
>
> – "Estoy aturdida, yo, yo que estaba tan tranquila, disfrutando de la calma que nos deja ese amor que ya pasó" – canté con todo lo que tenía de voz y me recargué en Carlos, que por un momento quitó la mano del piano y me acarició la pierna (148, corsivo dell'autrice).

Riporto di seguito questo bolero cubano di René Touzet. Come appare evidente, le variazioni non apportano cambiamenti di significato. Catalina si identifica nelle canzoni perché è un'operazione facile, dal momento che i testi sono molto generici e neutri, come è tipico del bolero. Cambiando una sola vocale le è possibile interpretarla come se fosse un riferimento alla notte appena trascorsa.

La noche de anoche,
qué noche la de anoche,
tantas cosas de momento sucedieron
que me confundieron.
Estoy aturdido,
yo que estaba tan tranquilo
disfrutando de esa calma
que nos deja un amor que ya pasó.
Qué tú estás haciendo de mí,
que estoy sintiendo lo que nunca sentí,
es muy profundo mi deseo de tí,
te lo juro, todo es nuevo para mí.

La noche de anoche,
revelación maravillosa
que me hace comprender que yo he vivido
esperando por ti (Orovio 1991, 117).

Si noti il riferimento al destino, il quale compare più volte nel testo. Fin dall'inizio, infatti, la narratrice racconta come se tutta la sua vita fosse dettata dal fato. La zingara che l'aiuta all'inizio, per esempio, si rifiuta di leggerle bene la mano perché vi vede molto dolore e molti uomini. Così ora il destino la porta a vivere la storia più tragica di tutta la sua vita. Catalina canta quasi tutta la canzone e continua nonostante Andrés la rimproveri, dal momento che ora è lei che rovina l'esecuzione:

> No le hice caso. Seguí: "Pero ¿qué tú estas haciendo de mí, que estoy sintiendo lo que nunca sentí?" Mi vos parecía un silbato junto a la de Toña, pero yo la seguía. "Te lo juro, todo es nuevo para mí".
> Hasta llegué a sentir que era mía su voz sobre mi voz.
> – "Que te hizo comprender que yo he vivido esperándote" – dijimos y yo dejé caer la cabeza sobre el piano. Pum, se oyó como final de *La noche de anoche* (148, corsivo dell'autrice).

Andrés insiste: "– Catalina, deja de estar chingando – decía Andrés –. El borracho soy yo. *Cenizas*, Vives – pidió" (148). I titoli compaiono in corsivo, chiaro segno di citazione, e il testo è tra virgolette, quindi ben differenziato dal resto del narrazione. Cosa che potrebbe in realtà anche servire a sottolineare il fatto che si tratta di una parte del testo che dovrebbe essere cantata ed è ciò che sicuramente fa un lettore che conosca tali canzoni. Come detto precedentemente, queste ultime agiscono come riassunto o allusione alle vicende sentimentali e psicologiche dei personaggi, ma anche come anticipazioni di ciò che avverrà. *Cenizas*[38] è la seconda canzone che chiede espressamente l'antagonista di Catalina e ciò ha un significato. Andrés forse ha capito il messaggio che sta trasmettendo la moglie, la risposta a quanto lui voleva dire con *Temor*. Per cui egli rincara la dose di minacce per nasconde meglio la sua paura o cerca di evitarla attraverso un comportamento aggressivo. Ma anche Catalina parla al marito tramite la medesima canzone:

> – Sí, *Cenizas* – dije yo.
> – Pero tú callate, Catín – dijo.
> – Sí, mi vida – le contesté.
> – "Después de tanto soportar la pena de sentir tu olvido" – cantó Toña.
> – "Después que todo me lo dio mi pobre corazón herido" – seguí con ella que se paró atrás de mí y me puso las manos en los hombros.
> – Catalina, no jodas – volvió a decir Andrés.
> – Más jodes tú con tus interrupciones – le dije y alcancé a Toña en "por la amargura de un amor igual al que me diste tú".
> – Papapapa – dije, parándome a palmear sobre el piano.
> – "Ya no podré ni perdonar ni darte lo que tú me diste" – seguimos.
> – "Has de saber que en un cariño muerto no existe el rencor" – sentenció lento Andrés desde un sillón, señalando con el dedo a quién sabe quién.
> – "Y si pretendes remover las ruinas que tú mismo hiciste, sólo cenizas hallarás de todo lo que fue mi amor" – terminamos.
> – Mamadas – dijo Andrés.
> – "Canta, si olvidar quieres, corazón" – cantó Carlos mientras tocaba dando golpes breves.
> – "Canta, si un amor hoy de ti se va.
> Canta, que otro volverá".
> – Parará, parara, parará – canté yo y dejé el banco para bailar, dando vueltas (149).

Al di là di piccoli cambiamenti al testo, l'unico verso che manca della canzone è il seguente: "Has vuelto a verme para que yo sepa/de tu desventura" (Bazán Bonfil 2001, 225). Catalina sta dicendo ad Andrés che il suo amore è finito e a nulla gli serve che sia diventato più affettuoso. Mentre il marito le comunica che se poi vorrà tornare sarà inutile perché per allora non rimarrà nulla del suo amore.

.[38] *Cenizas* è un bolero di Wello Rivas, forse del 1952, ma posteriore al 1954 secondo Hernán Restrepo Duque (1992, 74), grande successo di Toña la Negra, che cantò quasi tutte le canzoni della scena.

Gli ultimi due versi, cantati da Carlos sono di un altro bolero*, Canta, canta*, che María Luisa Landín registra nel 1944 (Martínez Benavides s.d.). Si tratta di una canzone di Rafael Hernández.

> Se me parte el corazón
> cuando te veo llorar.
> No te puedo consolar
> porque mi anhelo es mayor.
> Mi penar es un querer,
> sufro por la ilusión.
>
> Una ilusión que se va
> nunca se debe llorar,
> pero un amor de verdad
> nunca se puede olvidar.
>
> Canta, si olvidar quieres, corazón.
> Canta, si olvidar quieres tu dolor.
> Canta, si el amor hoy de ti se va.
> Canta, que otro volverá.

Sembrerebbe un tentativo di consolare Andrés e di suggerirgli come superare il dolore. La musica agirebbe allora come una medicina. Ciò rientrerebbe nel rapporto contemporaneamente conflittuale e amicale che intercorre tra i due. Carlos rappresenta il problema che Andrés deve affrontare, ma è anche l'unico che cerca di venirgli incontro. Oppure, spesso è possibile una doppia lettura, Vives è semplicemente ironico nei confronti dell'amico. Catalina, comunque, non desidera alleviare Andrés e l'unica canzone che chiede è *Arráncame la vida*. Significativo, però, che la chieda soltanto quando il generale si sia addormentato, ha dunque evidentemente ancora paura di suo marito.

> Vives se reía y Andrés se quedó dormido.
> Arráncame la vida – pedí mientras seguía bailando sola por toda la estancia.
> – "Arráncala, toma mi corazón" – cantó Toña siguiendo al piano de Carlos.
> – "Arráncame la vida, y si acaso te hiere el dolor"
> – me uní a ellos sentándome otra vez junto a Carlos. Tenía razón Andrés, yo arruinaba sus voces pero no estaba para pensarlo en ese momento.
> – "Ha de ser de no verme porque al fin tus ojos me los llevo yo" – dije recargándome en e hombro de Carlos, que cerró con tres acordes a los que Toña rebasó sosteniendo el "yo" final.
> – ¡Qué bárbara Toña – dijo –, mis respetos!
> – ¿Y ustedes qué? – preguntó ella –. ¿Se quieren o se van a querer? (149-150).

I sentimenti tra Carlos e Catalina sono ovvi e facili da intuire, probabilmente anche per Andrés. Il personaggio, però, non agisce subito per tale problema. È verosimile, infatti, che dopo una sbornia di tali dimensioni non ricordi cosa sia successo.

Dal momento che *Arráncame la vida* è il testo più importante credo sia utile analizzarlo a fondo, cosa che aiuterà ad arrivare alle conclusioni finali. Inizio con il ribadire che si tratta di una canzone che è stata cantata sia come tango sia come bolero e nel testo, a mio avviso, mantiene tale ambivalenza. Il bolero è una canzone d'amore dove l'io lirico si lamenta spesso a causa di una relazione infelice, tragica, disperata o impossibile, ed esprime il suo dolore con passione e a volte in modo patetico. È

interessante rilevare che questo tipo di canzone, costituendosi come una sorta di manuale popolare amoroso, i cui testi sono conosciuti e cantati da tutti, sia sempre stato percepito come una guida nelle faccende di cuore. Nel bolero poi l'amore vero è eterno e insostituibile, cosa che non avviene nel tango, dove la visione dei sentimenti è differente e il comportamento è diametralmente opposto[39]: l'io lirico del tango, infatti, tende a nascondere le proprie emozioni e a non mostrarsi vulnerabile[40].

La prima quartina della canzone recita le seguenti parole: "En estas noches de frío,/de duro cierzo invernal/llegan hasta el cuarto mío/las quejas del arrabal". *Arráncame la vida* è un tango che non diventa mai del tutto bolero: difficile trovare in quest'ultimo tipo di canzone riferimenti alla stagione fredda, se pur metaforicamente, forse a causa dell'area geografica di origine; i lamenti sono poco comuni, ma sicuramente la periferia, l'"arrabal"[41], appartiene al lessico tipico del tango, così come le "quejas", che però normalmente si riferiscono al bandoneón.

Le notti di freddo possono essere interpretate come una metafora per indicare uno stato d'animo e il "cierzo", vento gelido e secco che spazza via le piante rendendo molto difficile la coltivazione, sarebbe un'altra metafora per indicare il problema che rende fredde le notti, o forse la vita. "Frío" rima con "mío" a sottolineare il gelo presente nella stanza, ovvia metafora del cuore dell'io lirico. La seconda delle due rime alterne: il "duro cierzo invernal" e "las quejas del arrabal", indica elementi distanti dall'io lirico, che però entrano con esso in contatto proprio attraverso il vento. Non è chiaro, invece, quali siano le lamentele, anche se sappiamo che arrivano dalla periferia, dunque l'io lirico si trova in un luogo che non è periferico spazialmente.

La canzone continua così: "Arráncame la vida/con el último beso de amor,/arráncala,/toma mí corazón". La richiesta è un grido disperato, un'iperbole, con la quale si chiede al "tu", al quale si riferisce l'io lirico, di portare via anche il cuore, metafora dell'amore. La richiesta dell'ultimo bacio, sembrerebbe indicare una situazione in cui l'io lirico sta per essere lasciato e per questo chiede che gli si strappi via la vita: non vuole continuare a vivere senza quell'amore. L'assonanza "amor-corazón" sottolinea che si sta parlando dei sentimenti dell'io lirico, come la reiterazione della richiesta evidenzia il grado di disperazione. La ripetizione dell'intero verso iniziale della seconda quartina, la si ritrova nella terza strofa: "Arráncame la vida/y si acaso te hiere el dolor/ha de ser de no verme/porque al fin tus ojos/me los llevo yo". Qui l'io lirico cerca la rivalsa e avverte il "tu" al quale si rivolge che non sarà felice e che soffrirà per la sua assenza. Ipotesi verosimile, se è vero che si porterà via gli occhi, sineddoche per indicare la persona amata e metafora per indicare l'anima della persona stessa. L'io lirico è piuttosto sicuro che l'altra persona non lo possa lasciare senza

[39] Il tipo di attidutine dell'io lirico del tango nei confronti della vita è descritto da Rosalba Campra nel seguente modo: "El tango parece haber encontrado su zona de excelencia en la exaltación del fracaso. […] Una manera de considerar la vida, o más bien de sufrirla: una visión del presente como algo ya perdido en el instante mismo en que se lo nombra [...]. Todo lo que no es, o mejor dicho, todo lo que *ya* no es, provee la materia de las letras de tango.

Pero no reina sólo la añoranza de lo que fue. Con la misma desgarrada lucidez, el tango anticipa la nostalgia de lo que un día, ineluctablemente, dejará de ser. Enarbola entonces los tonos de la amenaza, afines al "mal te perdonarán a ti las horas" de gongorina memoria[…]", Rosalba Campra, *Como con bronca y junando… La retórica del tango*, Edicial, Buenos Aires, 1996, p. 11.

[40] Così scrive R. Campra, che inoltre specifica come nel tango il dolore si nasconde dietro una maschera protettiva, *Ivi*, p. 12.

[41] Segnala ancora R. Campra: "[…] arrabal y tango se implican mutuamente; en última instancia, son sinónimos", *ivi*, p. 51. Però bisogna notare che esistono delle eccezioni, per esempio, si veda il bolero "Arrabalera", cantato da Fernando Fernández.

soffrire per la sua assenza; è questo un tema caro al machismo sempre presente nel bolero.

Si arriva così agli ultimi versi della canzone: "La canción que tenía/te la voy a cantar,/la llevaba en el alma/y te la voy a dar" e, ripete in chiusura, "La llevaba escondida,/la llevaba en el alma/y te la voy a dar". La rima "cantar-dar" unisce indissolubilmente questi due termini e l'anafora insiste sul concetto del canto che dopo lungo silenzio deve essere dato, o meglio, fatto ascoltare al destinatario. Si parla evidentemente di sentimenti che erano stati nascosti, poiché prima non potevano essere esternati, o che per qualche ragione l'io lirico aveva deciso di tenere per sé. Le motivazioni, come spesso avviene nel bolero, rimangono inespresse, poiché l'unica cosa veramente importante sono le emozioni stesse dell'io lirico. Ma l'indeterminatezza è anche il meccanismo che permette diverse letture e, di conseguenza, favorisce l'identificazione. Nella canzone, come sarà più evidente alla fine, c'è tutta la storia della protagonista.

Quando Andrés si risveglia al mattino Catalina è euforica, non ha dormito ed è di ritorno dalla cavalcata con il figlio. Lui la interroga chiedendole di riportargli il discorso di Carlos e il suo avversario politico. Emerge che Andrés non ricorda quasi nulla, pensa che si sia assentata circa un paio di ore e non sa se la voglia di cantare di Catalina la notte appena trascorsa fosse soltanto un sogno. La protagonista risponde cantando *Arráncame la vida*, decontestualizzata infatti non può costituire un pericolo, ma Andrés non la vuole ascoltare per l'inevitabile mal di testa del dopo sbornia. Inizia a comparire l'indizio-anticipazione del fatto che lei vorrebbe ucciderlo: "– Como quieras – dije besándole la cabeza y tapándolo como si quisiera amortajarlo" (152). Poi, nella grande vasca da bagno nella quale si tuffa riflette sul da farsi: vorrebbe andare subito via a vivere con Carlos, ma non sa se l'accetterebbe. Infine, non arrivando a nessuna conclusione, sembra chiudere il discorso sulla fuga, continuando comunque a sognare un futuro con lui o aspettando che ciò possa realizzarsi.

L'avventura più grande della vita della protagonista è appena iniziata. Da questo momento in poi tutto diventa effettivamente pericoloso, per tale ragione inizia per la prima volta ad avere paura che il marito la uccida[42]. In ogni caso, il racconto della storia d'amore, e probabilmente la storia stessa, è breve a causa di un ellissi che porta la narrazione direttamente alla festa del due di novembre in cui Carlos viene ucciso. Catalina litiga con Vives perché stanca di nascondersi, cosa che ha a lui non sembra suscitare nessun malessere. Inoltre deve partire per la vacanze e saranno dunque lontani, ma Carlos non mostra di esserne affranto. Al contrario delle aspettative, però, Andrés invita il direttore d'orchestra, insieme ad altri amici, a unirsi a loro. Così partono tutti insieme. I due si vedono di nascosto durante le notti, escono con i bambini e incontrano politici avversari del generale. Nel corso di questi incontri, in cui si conta sulla discrezione di Catalina, quest'ultima decide di non dire apertamente ciò che pensa delle esagerazioni che raccontano tali persone. Si limita a farsi da parte e a cantare con i bambini il *Corrido de Rosita Alvírez*. Non compaiono versi della canzone, ma il riferimento non è casuale. Si tratta della storia di una donna alla quale piaceva andare a ballare, ma durante uno dei balli fa l'errore di respingere un uomo e questi la uccide con tre colpi di pistola. Con le dovute differenze racconta metaforicamente la paura di Catalina di essere uccisa dal marito. Infatti, la protagonista inizia ad aver paura della pistola del coniuge nel momento in cui intraprende la relazione extraconiugale.

[42] È in questo momento che Catalina viene a sapere che Andrés ha ucciso una donna perché si rifiutava di continuare a essere la sua amante. L'informazione le arriva dalla sua massaggiatrice e da Andrea Palma, con la quale poi si confida.

Un mattino, dopo aver giocato a sposarsi, vanno in un campo nel quale parlano di nuovo della morte e Carlos le dice che quando morirà vuole essere seppellito in mezzo ai fiori che li circondano. Si tratta dei fiori dei morti, il simbolismo è sempre molto forte e anticipatore nel romanzo.

> – Ya me cansé de mi marido. Todos los días nos va a matar por algo. Que nos mate y ya, nos enterramos aquí y nos ponemos a coger debajo de la tierra donde nadie nos esté molestando.
> – Buena idea, pero mientras nos mata vámonos yendo (168).

Il pomeriggio dello stesso giorno Andrés costringe la moglie a rimanere con lui. Litigano e lei confessa apertamente che ha paura che la uccida, chiedendogli poi se ucciderebbe Carlos. Il generale nega, ma evidentemente la sta trattenendo perché ha già ordinato l'assassinio del musicista, che nella conversazione arriva a definisce come un fratello minore. Quando il generale si addormenta, e prima di andare via, lo uccide di nuovo metaforicamente: "– Adiós – dije bajito y fingí que sacaba de mi cinto un puñal y se lo interrava de últimas, antes de irme" (175).

Mentre lei era chiusa in stanza con il marito, Carlos è stato rapito, così corre da Andrés, che non si turba, le dice di aspettare e che probabilmente arriverà presto. A quel punto sa di non avere speranze di poterlo rivedere vivo: "Con que no esté sufriendo – me dije –, que no lo maten de a poco, que no le duela, que no le toquen la cara, que no le rompan las manos, que alguien bueno le haya dado un tiro" (180). Attraverso la servitù viene a sapere dove l'hanno portato e avverte il procuratore che si trova a cena da loro. È il momento in cui compare un'altra scena di canto. Andrés ha fatto arrivare El Charro Blanco, il quale cantava sempre con una voce triste, per suonare la chitarra.

> Se sentó junto a mi en la orilla de la chimenea y empezó a cantar "por la lejana montaña va cabalgando un jinete, vaga solito en el mundo y va buscando la muerte" (184).

Il rapimento di Carlos è la spannung del romanzo. Questa scena si oppone alla prima e concentra il massimo della tensione del romanzo, il quale culmina con la morte di Carlos e va poi velocemente verso la conclusione. *El jinete* è un huapango di José Alfredo Jiménez, che Garrido segnala tra i successi del 1953 (1974, 123). La canzone parla di un uomo distrutto dal dolore per la perdita dell'amata, che vaga per la montagna cercando la morte. Passa il tempo suonando la chitarra, piangendo alla luce delle stelle e chiedendo a Dio che se lo porti via con la notte. Nessuno chiede la canzone al Charro Blanco, ma in essa si trovano condensati e altamente drammatizzati i sentimenti di Catalina. Interviene Andrés:

> – Charro, tócate *Relámpago* y deja de cantar esas penurias, ¿no ves que estamos preocupados? – dijo Andrés. El Charro nada más cambió de pisada y empezó:
> "Todo es por quererla tanto, es porque al verla me espanto, ya no quiero verla más. Relámpago, furia del cielo, si has de llevarte mi anhelo..."
> – Qué chingonería de canción. Otra vez desde el principio – pidió Andrés.
> Y desde el principio empezó el charro acompañado de todos los presentes, porque cuando Andrés cantaba, ya nadie se atrevía a continuar su conversación, el charro se volvía el centro. Andrés empezava a llamarlo hermano y a pedirle una canción tras otra.
> – Canta, Catalina – me dijo –. No estés allí arrinconada contra la lumbre porque te va a hacer daño. Canta *Contigo en la distancia*.
> – Vámonos con ésa, Catita – dijo el charro, pero cantó solo. Estaba terminando cuando entró Tirso a la sala.

– Encontré a Vives – dijo –. Está muerto (184, corsivo dell'autrice).

Relámpago è un bolero del 1936, testo di *Chucho* Martínez Gil e musica di Pablo Martínez Gil, si veda Garrido (1974, 79) e Bazán Bonfil (2001, 269). La canzone esprime vendetta e per tale motivo Andrés la canta. La scena è diametralmente opposta a quella della notte del concerto e anche se il generale non ricorda cosa sia successo, le canzoni sembrano comunque rispondere ai messaggi veicolati nella prima scena corale.

Chispazo de la luz de cielo
que en vertiginoso vuelo
anuncia la tempestad,
reanima, por Dios, mi anhelo;
descorre el manchado velo
con que cubro el desconsuelo
que me dejó su maldad.

No por odiarla te pido
que te la lleves muy lejos,
más lejos del más allá;
sólo es por quererla tanto,
es porque al verla me espanto:
ya no quiero verla más.

Relámpago, furia del cielo,
que has de llevártela lejos,
a donde no puedas más,
dile que la quiero mucho,
que cuando su nombre escucho
me dan ganas de llorar (Bazán Bonfil 2001, 269).

Si può facilmente interpretare la lettura che Andrés fa della canzone, per cui mentre si vendica della crudeltà di Catalina e di suo "fratello minore", si giustifica allo stesso tempo. Non odia Carlos, però si sente tradito e lo vuole lontano, "más lejos del más allá", ovvero morto. Quando invita Catalina a cantare, sembra far riferimento ai versi intonati da Carlos, il quale intendeva consolare Andrés o farsene beffa, adesso quest'ultimo consola Catalina nello stesso modo, facendosi anche gioco, ancora una volta, dei suoi sentimenti. Importante anche il riferimento a *Contigo en la distancia*. Come emerso chiaramente nel caso del "fidanzamento" con il segretario del presidente, Andrés permette soltanto amori platonici. Non gli importa che lei pensi a qualcun altro, che questo qualcuno altro, come dice la canzone, si converta in parte dell'anima di Catalina. Come già sottolineato, lei deve rimanere fisicamente sua. La incita a cantare la canzone che lei intonava contenta in passato, ma adesso le cose sono diverse. Se in tutti i momenti felici i personaggi fanno sempre riferimento al canto, in questa occasione Catalina non può che rimanere muta. *Contigo en la distancia* segna la scoperta dell'amore da parte della protagonista e la fine di tale possibilità nella vita della stessa, poiché non si innamorerà più. La morte di Carlos sancisce la fine del desiderio amoroso e il disinteresse per la vita e le sfide, anche se queste ultime soltanto temporaneamente. Catalina, senza più lacrime, adesso va a prendere il corpo e lo porta nella stanza dove hanno trascorso le notti insieme. Rimane a guardarlo: "No sé cuánto tiempo estuve ahí en cuclillas, junto a él, mirándolo" (185). Prende la decisione di seppellirlo a Tonanzintla, dove sono stati la mattina e riempie la tomba con i fiori dell'intero campo. La storia della protagonista, è iniziata con il desiderio di imparare a

sentire sessualmente, e nel tempo ha anche imparato a sentire emozionalmente, senza esserselo proposto. Ora non sente più nulla: "Yo estaba como viendo una película, no sentía" (186). Metaforicamente seppellisce con Carlos anche la possibilità di amare di nuovo. Inoltre, Catalina è arrabbiata, attribuendo evidentemente la morte dell'amato più alle sue scelte politiche che alla loro relazione.

> – Ya tienes tu tumba de flores, imbécil – y antes de ponerme a llorar di la vuelta y caminé rápido hasta el coche (187).

Decide di rimane a Puebla e compra una casa davanti al cimitero. La usa ogni volta che si vuole disperare per la morte di Carlos. Intanto cerca di aiutare Lilia, una delle figlie di Andrés, cercando di impedire il matrimonio che il padre combina per puro interesse. Emilio, il futuro sposo, costretto a sua volta al fidanzamento, una sera fa una serenata a Lilia. Porta con sé Agustín Lara, perché suonasse il piano, e Pedro Vargas, come cantante; tutta la XEW, afferma la voce narrante. I due personaggi famosi del mondo della canzone popolare latinoamericana sono soltanto un riferimento all'epoca, una citazione e un modo per sottolineare l'importanza della musica nel testo. Non hanno un vero spessore di personaggi, ma soltanto delle comparse. In casa si discute, fuori suonano *Farolito*, un *vals* di Lara che fa riferimento alla situazione e che aggiunge poco al racconto. Si limita, infatti, a creare l'atmosfera della serenata, suscitando un sentimento malinconico.

Catalina fa chiamare il ragazzo del quale Lilia è innamorata, ma inutilmente. Andrés lo fa uccidere dopo breve tempo e così la ragazza sposa Emilio per l'affare delle stazioni radio. L'orchestra al matrimonio suona *Sobre las olas*[43], riferimento alle onde affatto casuale. Sono infatti un nuovo richiamo alla vita. Quella sera Catalina decide di andare avanti per la sua strada, senza nessuna paura, ma è anche la prima notte, dopo la morte di Carlos, che dorme con il marito. Il comportamento del personaggio è palesemente ambivalente, poiché ciò avviene mentre ancora piange per Carlo.

Ormai Catalina è diventata fredda e spietata, come il suo maestro. I tempi sono dunque maturi per la sua rivincita. Carmela Atencigo, una donna a cui Andrés ha fatto uccidere il marito e che lei ha aiutato, va a trovarla come le aveva chiesto di fare durante le nozze di Lilia.

> Porque yo no lo sabía, pero a ella y a Fidel siempre les gustó pelear lo justo, por eso anduvieron con Lola, por eso ella entró al sindicato de la fábrica de Atlixco. Le regresó el odio cuando mataron a Medina y a Carlos, y no entendía que yo siguiera viviendo con el general Ascencio. Porque ella sabía, porque seguro que yo sabía, porque todos sabíamos quien era mi general. A no ser que yo quisiera, a no ser que yo hubiera pensado, a no ser que ahí me traía esas hojas de limón negro para mi dolor de cabeza y para otros dolores. El té de esas hojas daba fuerza pero hacía costumbre, y había que tenerle cuidado porque tomando todos los días curaba de momento pero a la larga mataba. [...] Me las llevaba porque oyó en la boda que me dolía la cabeza y por si se me ofrecían para otra cosa. [...] No parecía esperar que yo dijera nada. Terminó de hablar, se levantó y se fue (201).

La signora, Carmela, è evidentemente un aiutante che porta la soluzione a Catalina, sembra suggerire, infatti, un avvelenamento che non lascia tracce, vendica ogni male subito e tutti i morti che Andrés si porta sulla coscienza. La donna racconta infatti a Catalina di un signore ucciso dal tè senza che i medici lo credessero possibile. Questa

[43] *Vals* di Juventino Rosas Cadena della fine dell'Ottocento.

volta non è la moglie del generale che va a cercare aiuto, come con la zingara, ma un soccorso provvidenziale. Il messaggio allusivo arriva in forma molto chiara, probabilmente per questo motivo dopo la conversazione nella quale ha anche pianto al ricordo di Carlos, si sente euforica. I bambini si avvicinano per chiederle chi fosse la donna e per mangiare i fighi secchi che aveva portato. Continuano a tempestarla di domande.

> Se las contesté todas sin aburrirme y hablando de prisa, poseída por una euforia repentina y extraña. Después jugamos a rodar sobre el pasto y terminando el día brincando en las camas y pegándonos con la almohadas. Me desconocí (201-202).

Catalina torna a Città del Messico e diventa amante di Alonso Quijano con il quale va al letto la prima volta che lo rivede dopo averlo conosciuto al matrimonio della figlia di Andrés. Torna a casa all'alba, senza paura: "entré a nuestro cuarto haciendo ruido, con ganas de que me notara. Tampoco había llegado" (211). Diventa diversa, chiede una Ferrari, un conto in banca separato e si fa aprire una porta tra la camera della coppia e quella a fianco, dove se lo desidera può andare a dormire chiudendosi dentro. Infine si mette a studiare Andrés come fosse un estraneo e questi cessa allora di essere incomprensibile.

Il generale, pur non sopportando il mare, compra una casa ad Acapulco, dove prende l'abitudine di andare.

> La casa quedaba entre Caleta y Caletilla, la rodeaba el mar y las tardes ahí se iban como un sueño. Hubiera podido pasarlas todas sentadas en la terraza mirando al infinito como vieja empeñada en los recuerdos. El mar era Carlos Vives desde que nos escapamos tres días a una playa desierta en Cozumel. Lo miraba tratando de recuperar algo. ¿Qué sería lo mejor? Tanto tuvimos. ¿Por qué no la muerte?, me preguntaba, si hasta los días que pasamos en el mar resultó nevitable jugar con ella (213).

Il mare è l'amore di Catalina per Carlos che non avrebbe mai immaginato morto e che non riesce a dimenticare.

> Muchas veces imaginé a Carlos llorándome, matando a Andrés, enloquecido. Nunca muerto.
> Horas pasaba en Acapulco mirando el mar, con la mano de Alonso sobre una de mis piernas y recordado a Vives:
> – Nadie se muere de amor, Catalina, ni aunque quisiérmos – había dicho (213).

Non è morta d'amore, ma muore il suo desiderio di innamorarsi di nuovo. Quel sentimento che non aveva cercato rimane chiuso dentro di lei e diventa un amore "platonico" come voleva Andrés. Si lega al passato e continua ad essere depressa. Però ha questo punto ha ottenuto la piena libertà sessuale, poiché il marito, pur sapendo, non fa nulla per fermarla.

In ogni caso il generale è sempre più in disgrazia e Rodolfo, il Presidente, non solo non lo vuole più come successore, ma non lo chiama nemmeno. Un giorno torna a casa con un mal di testa che non accenna a passare, qualunque cosa prenda, così Catalina gli offre il tè di Carmela.

> Lo bebió remilgando contra las supersticiones de los campesinos y cuando el dolor se le convirtió en ganas de ir a la calle y enfrentarse a Rodolfo, se quedó mirando la taza vacía:
> – Estoy seguro de que es una casualidad, pero en qué sobra tomarlo – dijo.

> – En nada – contesté sirviendome una taza (217).

Da allora Andrés non potrà più fare a meno di tale bevanda:

> A mí también me sentó el té de Carmela, pero a la mañana siguiente no lo tomé. Andrés sí quiso más, esa mañana y muchas otras hasta que llegó el día en que sólo eso pudo dasayunar (217).

Nel frattempo la protagonista continua la sua vita, esce con Quijano e arriva persino a baciarlo in pubblico. Andés lo vede soltanto di tanto in tanto, ma lo invita comunque per capodanno a festeggiare con la famiglia e gli amici nella casa di Acapulco. Quijano è in stanza con lei, ma non resiste a lungo e se ne va. Così lei torna a dormire con il marito. Infine, si trasferiscono di nuovo a Pueba, ma lui a questo punto sta diventando vecchio:

> Se iba poniendo viejo, un día le dolía un pie y al otro una rodilla. Bebía sin tregua brandy de la tarde a la noche y té de limón negro durante toda la mañana. Me hubiera dado piedad si el jardín y el cuarto del helecho no revivieran insistentemente a Carlos (222).

Catalina ormai non ha più nulla da apprendere dal marito ed è diventata persino insensibile. Ha imparato a non nutrire sentimenti. Quando, di nuovo segretaria privata di Andrés, scrive un discorso per lui e gliene legge un passaggio, la reazione del marito è significativa:

> – No me equivoqué contigo, eres lista como tú sola, pareces hombre, por eso te perdono que andes de libertina. Contigo sí me chingué. Eres mi mejor vieja, y mi mejor viejo, cabrona (223).

L'assimilazione ad un uomo è completa. Catalina in effetti si comporta come il generale, suo maestro involontario, e dunque può uccidere, ma usa le proprie armi. Ha imparato e sta superando l'istruttore. La trappola di Catalina sta infatti funzionando. Andrés continua a prendere il tè, nonostante la cameriera, Matilde, gli ricordi che gli farà male. Egli afferma di non credere a tali superstizioni, eppure un giorno, tornando a casa per un malore e chiedendo di chiamare il medico, si rivolge alla moglie dicendole: "Llámalo. Ahora sí te la voy a hacer buena, me voy a morir, llámalo de testigo, no vayan a decir que me envenenaste" (225). Perché dica tale frase non è chiaro, ma che si renda conto o meno di ciò che sta succedendo, non vuole che qualcuno accusi Catalina della sua morte. Le dice, con una dolcezza rara in lui:

> – Te jodí la vida, ¿verdad? – dijo –. Porque las demás van a tener lo que querían. ¿Tú qué quieres? Nunca he podido saber qué quieres tú. Tampoco dediqué mucho tiempo a pensar en eso, pero no me creas tan pendejo, sé que te caen muchas mujeres en el cuerpo y que yo sólo conocí a unas cuantas (225).

Quando i dottori se ne vanno, rimangono soli e lei gli offre altro tè. Poi Andrés le chiede di alcune poesie che lei nasconde, poemi di un amico di Vives, e le commenta che la conoscono male: "[…] tú ya no tienes sollozos ni en los senos ni en ninguan parte, ni fingirlos podrías, ¿ternura, Catalina? ¡Qué tipo tan ingenuo!" (229). Andrés ha visto bene, ma è stato lui ha trasformarla in se stesso. Ovviamente Catalina si arrabbia, ma ormai esperta di manipolazione, non ha reazioni visibile, del resto le basta attendere:

“Caminé hasta la ventana. Ya múerete, murmuré mientras él seguía habla y habla hasta quedarse dormido. Luego fui a acostarme junto” (229). Andrés muore quella notte stessa dopo aver firmato in fretta il testamento.

Segue la veglia e il funerale. La vedova chiarisce a Rodolfo che vuole pensare a tutto lei, conosce infatti tutti gli affari di Andrés, le altre donne e i figli che non le ha portato dentro casa. Si diverte alla veglia, le piace essere al centro dell’attenzione. Tutti la cercano e la salutano, anche Josefita Rojas, la quale le fa una raccomandazione.

> Te lo digo por experiencia, no hay mejor condición que la de viuda. Y a tu edad. Con que no cometas el error de otro luego luego, te va a cambiar la vida para bien. Que no me oigan decírtelo, pero es la verdad y que me perdone el difunto (232).

Saluta Andrés per l’ultima volta, quasi discutendoci, non trova nella sua espressione nessuna dolcezza, ma solo quel ghigno che ha sempre odiato. Gli racconta cosa vuole: “Yo quiero una casa menos grande de ésta, una casa en el mar, cerca de las olas, en la que mande yo, en la que nadie me pida, ni me ordene ni me critique. Una casa en que pueda darme el gusto de recordar cosas buenas” (233). Infine, si prepara per il funerale, al quale proprio non vorrebbe partecipare. Lo porta a Zacatlán, il suo paese, il viaggio è lungo e lei vorrebbe non dover sopportare Rodolfo in macchina, ma non ha alternative. Mentre seppelliscono il feretro piange, infine, ma lo fa soltanto pensando a Carlos:

> Yo quise recordar la cara de André. No pude. Quise sentir la pena de no ir a verlo nunca más. No pude. Me sentí libre. Tuve miedo. […] Pensé en Carlos, en que fui a su entierro con las lágrimas guardadas a la fuerza. A él podía recordarlo: exactas su sonrisa y sus manos arrancadas de golpe.
>
> Entonces, como era correcto en una viuda, lloré más que mis hijos (238).

Probabilmente, insieme al marito, questa volta Catalina sotterra il gelo che l’aveva invasa e ricomincia a sentire di nuovo. Mi riferisco ovviamente ai sentimenti, ovvero a un livello superiore a quello soltanto sessuale del principio. Infine, Catalina è libera:

> Checo seguía tomado de mi mano, Verania me hizo un cariño, empezó a llover. Así era Zacatlán, siempre llovía. Pero a mi ya no me importó que lloviera en ese pueblo, era mi última visita. Lo pensé llorando todavía y pensándolo dejé de llorar. Cuántas cosas ya no tendría que hacer. Estaba sola, nadie me mandaba. Cuántas cosas haría, pensé bajo la lluvia a carcajadas. Sentada en el suelo, jugando con la tierra húmeda que rodeaba la tumba de Andrés. Divertida con mi futuro, casi feliz (238).

Il suo viaggio di apprendimento è terminato e ora può fare quello che vuole della sua vita. Ha raccontato in forma leggera e colloquiale una tragedia tanghera, la quale si tinge, al tempo stesso, della melodrammaticità del bolero. La narratrice nasconde i propri sentimenti e le proprie ferite, imparando a combattere per ottenere ciò che vuole, ma con la tragica morte di Carlos Vives, mette da parte l’amore, perché come canta il bolero, l’amore vero rimane comunque eterno e insostituibile.

Come detto, Mastretta utilizza metaforicamente i versi della canzone per costruire la trama del suo romanzo. Le notti di freddo, di cui parla il tango, sono dunque quelle che abitano l'anima della narratrice. Catalina piange di notte, “de día no es correcto, soy la primera dama del estado” (102), o comunque di nascosto, quando perde il suo amante. Il “cierzo”, invece, potrebbe indicare metaforicamente Andrés, se si considera che uccide o minaccia chiunque non faccia esattamente ciò che egli vuole.

Tornando a considerare la rima "Frío-mío", si può vedere come "el cuarto" dell'io lirico diventi la casa della narratrice, alla quale arrivano le lamentele dalla periferia. Catalina viene così a conoscenza di quello che la gente dice dei misfatti e degli omicidi compiuti da Andrés, come delle sue amanti. In effetti le notti invernali possono essere un'altra metafora per indicare la vita passata con il generale. In ogni caso, le lamentele e le informazioni arrivano a Catalina da posizioni marginali rispetto al potere: la famiglia, le amiche, la classe lavoratrice, come la parrucchiera e la massaggiatrice, tutte le persone che la vanno a trovare per chiederle aiuto. Lei è la moglie del generale e si trova al centro, anche se il suo ruolo è periferico rispetto a quello di Andrés e alla politica in generale; non è passiva come impone la società: riesce infatti a ritagliarsi un certo margine di potere, se non altro sul marito. Volendo, seppur il riferimento rimane generico, si può riconsiderare la rima tra il "duro cierzo invernal" e "las quejas del arrabal", questi ultimi sono elementi separati, come visto, i quali entrano però in contatto indiretto attraverso l'io lirico, che diventa voce narrante nel romanzo.

La canzone è interpretata dal punto di vista di Catalina, è infatti lei che canta nel testo, e la rivendicazione, o la minaccia, nella terza strofa della canzone, è dunque di quest'ultima: Catalina può portarsi via gli occhi di Andrés. Quest'ultimo, da parte sua, si circonda sempre di amanti, ma l'unica donna che vuole accanto è la moglie che lo aiuta anche nella sua carriera e che è un valido elemento, talmente valido che arriva a considerarla alla stregua di un uomo: "– No me equivoqué contigo, eres lista como tú sola, pareces hombre, por eso te perdono que andes de libertina. Contigo sí me chingué. Eres mi mejor vieja, y mi mejor viejo, cabrona" (223). I ruoli qui sono perfettamente ribaltati, l'espressione "me chingé" è infatti molto eloquente. Andrés non può dunque permettersi di perderla.

Considerando le ultime strofe, si nota come la canzone da cantare nel romanzo si trasformi in un lamento e, più specificamente, in un pianto disperato e liberatorio. Catalina non ha potuto piangere al funerale del suo amato e all'inizio non riesce a farlo a quello di suo marito, fino a quando il ricordo di Vives la fa scoppiare in lacrime. Solo dopo, rasserenandosi, si accorge di essere finalmente libera di vivere la sua vita, "casi feliz" (238).

Amor

Amor, cuando tú sientas amor
verás color rosa los colores,
habrá miel en todos los sabores
y amor en todo lo que es amor.

Amor es el milagro de la vida,
la única magnífica emoción.
Amor es lo que siento yo en el alma
y llena de ansiedad mi corazón.
Amor yo te profeso, prenda amada,
apiádate de mí, dame tu amor.

Pedro Flores

3. *La importancia de llamarse Daniel Santos*: musica in prosa

Naturalmente, el bolero no resiste
una interpretación vacía de sentimento,
porque el bolero es la vida, la noche,
la agonía de la rumba, ese momento
cuando la luz negra invade un recinto.
Umberto Valverde

Luis Rafael Sánchez (Humacao, Puerto Rico, 1936), il più celebre degli autori portoricani contemporanei, ha scritto due testi in cui usa fortemente la musica popolare latinoamericana: *La guaracha del Macho Camacho* (1976) e *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988), entrambi molto famosi e di conseguenza assai studiati. In questo capitolo intendo concentrare la mia attenzione su un aspetto del secondo testo, fino ad ora approfondito sicuramente meno del primo, e, in particolare, mi propongo di mettere in evidenza in che modo l'autore riesca a musicalizzare la sua prosa. La sonorità del testo de *La importancia de llamarse Daniel Santos* è, infatti, uno degli aspetti più importanti e interessanti, dal punto di vista della *novela bolero*, pertanto anche il più sottolineato dalla critica, ed il modo in cui Sánchez riesca ad ottenere tale effetto è, di conseguenza, di grande interesse.

Dopo uno studio teorico passerò a fare una lettura da vicino del testo, mettendone in rilievo, oltre alla sonorità, la sua metadiscorsività. Inoltre, per chiudere il discorso iniziato nell'introduzione, mostrerò la maniera in cui il narratore fa appello a un'identità culturale[44] panamericana.

Per studiare la prosa musicale de *La importancia de llamarse Danaiel Santos* è necessario prenderne in considerazione la prosodia e, dunque, soprattutto la distribuzione di accenti e sonorità. Patrizia Sorianello dà una definizione della prosodia, in cui elenca gli elementi di interesse:

> Il termine "prosodia" designa una serie di fenomeni aventi un dominio di applicazione più ampio di quello di un singolo segmento. L'accento, il ritmo, il tono e l'intonazione, fenomeni tradizionalmente definiti prosodici o soprasegmentali, possono essere idealmente rappresentati come sovrapposti ai segmenti, la loro funzione è per così dire esponenziale (2006, 16).

Non tutti gli elementi menzionati saranno utili per questa analisi, ma il suono della lingua e il modo in cui le parole vanno a formare una melodia, e di conseguenza un ritmo, a sua volta dato dagli accenti, sono i fenomeni di maggiore interesse da rilevare. Importanti sono pure le cadenze musicali e il contrappunto. Non ultimo il modo in cui è costruita sintatticamente e retoricamente la frase. Prima di andare avanti, però, è necessario fare una precisazione: la prosodia del testo di Sánchez è alterata da una ritmica ben studiata e dunque eccede dalla norma di un presunto standard linguistico. Lo scrittore si diverte, infatti, ad infrangere tutte le regole possibili, anche dal punto di vista grammaticale.

[44] Per approfondire il tema dell'identità nel testo si veda, per esempio anche: Gabriela Tineo (2006), Jorge Rosario-Vélez (2002), Salvador Mercado (Mercado Rodríguez 2012).

La prosa de *La importancia de llamarse Daniel Santos* è molto vicina al testo poetico e la critica lo ha già messo in evidenza. Salvador Mercado, per esempio, la definisce una prosa poetica[45], ma potrebbe essere più esattamente qualificata, date anche le intenzioni dell'autore, come una prosa musicale. Il primo elemento che colpisce è la costruzione di una ritmica, ottenuta dalla combinazione di sillabe e accenti. Se pure è vero che il ritmo è qualcosa di naturale, e per questo sempre presente nel linguaggio, nel testo poetico o musicale si accentua un determinato ordine negli elementi, che rende più chiaro il flusso regolare e scandito del battere e levare, dei tempi forti e di quelli deboli, in una successione percettibilmente schematica[46]. Lo schema ritmico è definito da Giorgio Colarizi come "[…] il modello ideale di un particolare ordine di suoni verbali che la nostra mente ha stabilito come rispondente a una certa caratteristica e particolare armonia" (Colarizi 1994, 71). I ritmi possibili sono molti e linguisticamente si ottengono distribuendo bene gli accenti.

> La ricchezza di certi ritmi sta proprio nel contrasto delle varianti prodotte dal gioco degli accenti (nella metrica quantitativa, nei piedi) nei confronti di un caratteristico schema invariabile. Si ha così, per servirci del linguaggio dei musicisti, un vero e proprio contrappunto ritmico, o poliritmico che dir si voglia, il quale però è valido, ripetiamolo, in quanto lo schema lo comporti (Colarizi 1994, 72).

Il modello, nel caso de *La importancia de llamerse Daniel Santos*, è molto libero e variabile, come è ovvio che sia in una prosa, ma nonostante ciò dimostra una certa regolarità, soprattutto in alcuni passi del testo. Altro elemento importante e correlato al ritmo è la cadenza, la quale stabilisce l'ordine, chiude le frasi e segna l'andamento. In musica rappresenta un segno di punteggiatura che determina la conclusione di una frase[47].

Tutto ciò è ottenuto attraverso la parola, la quale nel testo è l'assoluta protagonista, unico strumento che suona lo scrittore, aiutato dalla memoria del lettore, la quale rievoca le musiche che accompagnano le canzoni citate, dando vita a un vero concerto. E proprio la parola rappresenta sia la somiglianza più forte sia la differenza più sostanziale tra la musica e la letteratura.

> La distinzione fondamentale fra linguaggio musicale e linguaggio verbale risiede nel fatto che il discorso verbale è semantico, contiene riferimenti, contenuti, concetti, immagini, idee che costituiscono la sua essenza linguistica. La musica non può comunicare oggettivando con uguale precisione: essa comunica infinite altre cose, ma non precisi sentimenti né definizioni semantiche. (Petrobelli e Rostagno 2008, 9).

---

[45] Il testo di Sánchez secondo Salvador Mercado è una poesia in prosa (De Maesenneer e Mercado Rodríguez 2008, 130), soprattutto in alcuni passaggi dell'opera.

[46] "L'osservazione della natura ci suggerisce con la massima evidenza la presenza del ritmo nell'universo. L'alternanza del giorno e della note, le onde marine che continuamente si succedono, i battiti del nostro cuore, il nostro respiro, fanno capire che il ritmo è qualcosa di fortemente connesso al movimento che si ripresenta regolarmente nel tempo. Questo effetto pulsante può essere avvertito anche nel nostro discorso quotidiano, ma è soprattutto nella composizione poetica, ove parole e sillabe sono più o meno strettamente raggruppate secondo un ordine, che noi possiamo più propriamente renderci conto di questo fatto" (Károlyi 1965, 38).

[47] La concatenazione degli accordi principali (ad esempio I IV V I) ha grande importanza in quanto determina la conclusione di una frase musicale. Tali conclusioni si chiamano *cadenze*. Per capirne la funzione, mettiamoci nell'ordine d'idee di paragonare rispettivamente un suono singolo con una lettera, e un accordo con una parola: vedremo che il significato di una cadenza è quello di una specie di punteggiatura musicale (Károlyi 1965, 90, corsivo dell'autore).

Le somiglianze risiedono nel suono prodotto dalla voce, "[…] ossia il mezzo di comunicazione sostanziale per entrambi" (Petrobelli e Rostagno 2008, 9), la sua articolazione tra vocali e consonanti, la lunghezza della sillaba, la durata, gli accenti, regolari o irregolari, l'altezza, suoni acuti e gravi, la dinamica, vale a dire l'intensità, e le pause. Sono questi gli elementi in comune che permettono ai due linguaggi di lavorare armoniosamente insieme[48] e di dare vita a un messaggio molto più potente di quello che avrebbero presi singolarmente.

Ai fini dello studio della musicalità della prosa di Sánchez ne *La importancia de llamarse Daniel Santos*, risulta funzionale analizzare tanto la metrica quanto le figure retoriche presenti nel testo. Per indagare la metrica si deve tener conto, infatti, di tono, timbro e quantità, ovvero degli stessi elementi che compongono il suono (Balbín 1962). Studiando le figure retoriche, invece, si evince in che modo l'autore accentui le sonorità aumentando il ritmo e favorendo la creazione di una musicalità attraverso la ripetizione di suoni.

Rafael de Balbín (1962) esamina la costruzione metrica sia del testo in prosa sia di quello poetico. La prosa, come avviene per la poesia, è composta di unità foniche (*unidades fónicas*), come le definisce l'autore, ma si distingue dalla poesia perché normalmente è priva di coincidenze, reiterazioni di suoni o schemi ritmici, al contrario di ciò che accade ne *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Per dimostrare l'assenza di schemi Balbín fa uno studio di alcune frasi, prendendo ad esempio delle citazioni. Inizia dividendole in unità metriche costituite da "[…] la agrupación mínima de los fonemas integrados en un *tiempo espiratorio* […]" (16-17, corsivo dell'autore). Tali unità sono costituite da sillabe metriche che denomina *sinfonema*[49]. Quindi divide le unità foniche in sillabe metriche e determina la lunghezza del verso, ovvero la durata o *cantidad fónica*. A questo punto prende in considerazione il tono, poiché ogni unità fonica ha una sua melodia, che può reiterarsi nelle unità successive oppure no. Riprendendo quanto afferma Tomás Navarro, Balbín scrive che nella lingua castellana il gruppo ritmico-semantico presenta una lunghezza media di otto unità metriche e verifica se le unità rispettino tale lunghezza, la eccedano oppure ne rimangano al di sotto. Accerta se ci sia una simmetria tra gli apici tonali, ovvero il punto in cui "[…] se registra la inflexión distensiva de cada uno de […] [los] sintonemas[50]" (18). Sono punti che hanno un valore espressivo decisivo e una loro variazione fortemente asimmetrica che indebolisce il testo. Continuando l'analisi, tiene conto delle articolazioni tra vocali e consonanti, per verificare se siano presenti reiterazioni o concordanze allitterative. La rima, articolazione timbrica, a fine unità costituisce una cadenza e va studiata. Analizza la regolarità o la completa irregolarità delle articolazioni fonematiche e degli accenti prosodici, i quali determinano l'intensità delle unità. La regolarità riguarda il numero di accenti presenti e la loro distribuzione, nonché il rispetto della regola abbastanza elementare di alternanza sillaba ritmica accentuata-non accentuata. Dunque, dimostra che in quella che chiama *cadena fónica prosaria* gli elementi di quantità, tono, timbro e intensità, si usano liberamente e con asimmetrica irregolarità (27). Il testo di Sánchez, invece, mostra una certa attenzione alla disposizione delle parole e in alcuni momenti

[48] È un fatto che ascoltando o leggendo le parole di una canzone torni in mente la musica, così come è un fatto che ascoltando una melodia, privata della voce del cantante, se ne percepiscano le parole e quasi non si può fare a meno di cantarle. Si veda a tal proposito l'intervista con Pablo Dueñas in appendice.

[49] "Para designar con alcance general las formas castellanas de unión fonemática – sílaba, sinalefa, etc. –, usaré la denominación de *sinfonema* [...]" (17, corsivo dell'autore)

[50] Per la definizione di *sintonema* riprende quanto dice Tomás Navarro: "el conjunto de tonos e inflexiones reunidos en la línea musical de intonación" (35).

anche alla metrica, in ogni caso, almeno in generale, rispetta la regola di alternanza di tempi forti e deboli.

Il ricorso alla ripetizione, come accorgimento semantico-retorico e metrico, è una costante della prosa del testo di Sánchez. Le reiterazioni più importanti che si possono trovare in poesia, come nel testo di una canzone, sono per esempio le rime, le assonanze e le cadenze ritmiche. La ripetizione favorisce la creazione di un ritmo e dà la possibilità ad un suono di ritornare e quindi di risuonare, in qualche modo, nell'orecchio fisico o virtuale del lettore[51]. La rima, la perfetta somiglianza acustica tra due parole a partire dall'accento tonico, è la forma di ripetizione obbligatoria della poesia classica, tra due o più versi. L'assonanza, invece, è una rima imperfetta dove la ripetizione di sonorità riguarda soltanto le vocali, a partire sempre dall'accento tonico. Nel bolero queste due figure metriche, e soprattutto la rima perfetta, non sono molto presenti, essendo testi in versi liberi e sciolti, ma sono possibili delle eccezioni, in particolare nei testi dove l'influenza del modernismo è più forte[52]. Esistono anche altri tipi di rime, come la rima consonantica, dove l'uguaglianza riguarda soltanto le consonanti, e rime degradate, con somiglianze meno precise, che contribuiscono comunque all'accumulazione di suoni che si ripetono. Difficile trovare, invece, rime abbondanti, in cui la somiglianza parte da un punto precedente all'accento tonico. Solo per fare qualche esempio di rime nel testo di Sánchez, si vedano le seguenti frasi: "[…] y él llegó y se la quitó" (32); "[…] era comiquero de mucho oficio y poco beneficio" (94); "¡Pero aunque la colonia se vista de seda colonia se queda!" (170).

L'autore cerca di imitare la sonorità del bolero e per farlo usa una quantità rilevante degli stessi accorgimenti retorici, soprattutto i tropi di ripetizione, poiché questi già da soli danno musicalità al testo. Nel bolero, oltre ad alcune rime e assonanze, si trovano, tra le numerose altre figure, l'anadiplosi, l'anafora, il parallelismo, l'analessi, l'anastrofe, l'isocolo, l'antonomasia[53], e sarebbe lungo elencarle tutte, data la densità retorica che caratterizza il genere. Inoltre, trattandosi di mezzi espressivi differenti a volte non c'è coincidenza per cui l'autore utilizza, ad esempio, alcune figure retoriche che tendenzialmente non sono presenti nel testo del bolero.

Uno dei più importanti tropi di ripetizione è l'epanalessi o *geminatio* ("geminazione"), la quale "[…] consiste nel raddoppiare (geminare) un'espressione, ripetendola o all'inizio, o al centro, o alla fine di un segmento testuale" (Mortara Garavelli 1988, 189). Si tratta della vera e propria ripetizione, si vedano i seguenti esempi: "¡El Caribe suena suena!" (164); "*El inquieto Anacobero Daniel Santos es moderno es moderno es moderno, inevitablemente inevitablemente inevitablemente, por su cuenta y riesgo por su cuenta y riesgo*" (86, corsivo dell'autore), esempio, quest'ultimo, con una triplice ripetizione, non ben censita dai retori, a metà tra la geminazione e l'anadiplosi (vedi di seguito). Mortara Garavelli spiega che si tratta di un procedimento tipico delle cantilene e dei racconti popolari, ma anche di scongiuri, invocazioni, imprecazioni (194-195). Altro esempio: "Persona más mera mera ni que decirlo" (42-43).

L'anadiplosi o *reduplicatio* "[…] è la ripetizione dell'ultima parte di un segmento (sintattico o metrico) nella prima parte del segmento successivo […]" (191). Inoltre, ai due membri possono interporsi altri elementi. Si tratta di un procedimento enfatico, che oltre a insistere su di un concetto, lo riprende ritmicamente. Mortara Garavelli fa delle precisazioni su tale tropo:

[51] Parlo di orecchio virtuale perché il testo scritto può anche essere letto soltanto con gli occhi.

[52] Per quanto riguarda l'influenza del modernismo nel testo del bolero, si veda ad esempio il testo di Iris Zavala, *El bolero. Historia de un amor* (1991).

[53] Faccio riferimento alla mia tesi di laurea, *Il bolero: una retorica dell'amore* (2006).

> Letteralmente, gli effetti sono molteplici (e, ovviamente, non esauribili). Come costituente e al tempo stesso emanazione dell'enfasi, questa specie dell'anadiplosi agisce da rinforzo tematico e ritmico. Per es., in contesti di intensità concettuale o visionaria accentua la solennità, la suggestione evocativa ecc.; in prosa come in poesia scandisce gli intervalli e la durata delle unità ritmiche […] La seconda replica (oltre ad ammettere variazioni mediante apposizioni o epiteti […]), può essere un sinonimo. Questa, anzi, pare la soluzione preferita quando si intenda non solo alleggerire il dettato, ma arricchirlo di un supplemento di informazione, o intensificare o anche modificare parzialmente il senso accumulato nella prima occorrenza […] (192-193).

Esempio nel testo: "El espanto que crece hacia el grito. El grito que agrieta el espanto" (77). Si ammettono anche variazioni e combinazioni con altre figure retoriche: "Pero, como atendía por el apodo, apodada se quedó" (26); "*En el Panameña De Mi Vida* los puertorriqueños se endemoniaban. Y endemoniados confundían el bonito culo de la Chola de Cheriquí con una pila de agua bendita" (27, corsivo dell'autore); "El *Tropicana* era la *Divina Comedia* del cubaneo. Y para el cubaneo no hay gente mejor que la cubana" (52, corsivo dell'autore).

L'epanadiplosi, chiamata anche inclusione o ciclo "[…] è la ricorrenza di una o più parole all'inizio e alla fine di un segmento testuale […]" (197). È una figura di ripetizione a distanza, la quale può comunque variare o cumularsi con altre figure retoriche. Un esempio è il seguente: "¡Muero porque no muero!" (31).

La figura retorica in assoluto più utilizzata nel bolero è l'anafora, o iterazione, ovvero "[…] la ripresa in forma di ripetizione di una o più parole all'inizio di un enunciato, o di loro segmenti, successivi […]" (198-199). Questa figura, come le altre, si può combinare con il polittoto, la paronomasia, la sinonimia, il climax, l'anadiplosi. Le figure retoriche sono infatti spesso combinabili e cumulabili. L'anafora è anche la figura retorica in assoluto più presente nel testo di Sánchez e di esempi se ne vedranno molti quando, più avanti, illustrerò il testo. Per il momento trascrivo la seguente frase: "A agua florida de *Humphrey* huele la obstinada loquita cocuyo que sale de noche a buscar lo suyo – lo suyo es soñar que un policía la pretende y que una loca monjil atisba las formalidades, lo suyo es el mote torturante de Doña Rosita la Soltera" (114, corsivo dell'autore), in cui compare la rima, l'anadiplosi e l'anafora. Oppure:

> Algo, qué sé yo, una fidelidad digamos. Algo, qué sé yo, la amante inconseguente que prefirió el redil del matrimonio a los ágapes en el motel digamos. Algo, qué sé yo, el regalo de una noche completa en que, por poco, la asesina a besos como si fuera esa noche la última vez digamos. Algo, qué sé yo, la penumbra vaga de la pequeña alcoba digamos. Algo están a punto de perder. Algo han perdido (89).

Dove è presente pure un'epifora (vedi di seguito), poiché la ripetizione si trova anche alla fine dei sintagmi. Una figura retorica che ha un procedimento anaforico, in opposizione al procedimento asindetico, è il polisindeto, il quale è definito, sempre da Mortara Garavelli, come una "[…] coordinazione mediante congiunzioni ricorrenti" (200). Ad esempio, si veda il seguente passaggio: "[…] delante de mí comió queso y comió pan y bebió tragos de ron" (15).

La figura retorica speculare all'anafora è, invece, l'epifora o epistrofe: "[…] consiste nella ripetizione di una o più parole alla fine di enunciati (o di loro segmenti) successivi […]" (202). Qualche esempio dal testo: "Una sola falla contrariaba. Una sola debilidad contrariaba. Contrariaban la falla y la debilidad de que el hombre no fuera mexicano" (43), in questo caso con una ripresa delle due parole nell'ultima frase; "[…]

como *Nosotros los Pobres* con Pedro Infante, como *Ustedes los Ricos* con Pedro Infante, como *Pepe el Toro* con Pedro Infante" (74, corsivo dell'autore); "Si esto que le cuento le sirve para ese libro que está planeando pues bien y más. Si no le sirve pues bien y más también" (25). Si tratta della figura retorica tipica del ritornello, ma anche di invocazioni, preghiere, suppliche, imprecazioni.

Se l'anafora e l'epifora si combinano, la figura che ne scaturisce prende il nome di simploche ed è il tropo di maggiore effetto sonoro e ritmico. Oltre agli esempi già visti, si legga il seguente: "Canta la boca húerfana del beso, canta el beso que ya no besa" (132). Tale figura può essere di natura polittotica (vedi più avanti), come nei seguenti esempi: "¡Iba o no iba a ser audaz! ¡Iba o no iba a ser distinto! ¡Iba o no iba a ser ferozmente independiente!" (86); "Pero, como atendía por el apodo, apodada se quedó" (26).

Gli ultimi tre tropi menzionati sono figure del parallelismo, il quale si configura come "[…] la collocazione 'in parallelo' di suoni, di parole, di forme grammaticali, di strutture sintattiche, di cadenze ritmiche: dei componenti, insomma, del discorso su tutti i livelli della sua organizzazione" (203). Queste ultime figure danno scorrevolezza al testo e contribuiscono enormemente a creare una melodia. Il parallelismo può prendere anche il nome di isocolo o parisosi che, ancora Mortara Garavelli, definisce come "[…] l'equivalenza, nell'ampiezza e nella struttura sintattica, di periodi, frasi e loro membri; di strofe, versi e *cola* nella forma metrica" (230, corsivo dell'autore). È però possibile che i membri siano più di due e prendano dunque il nome, ad esempio, di tetricolon o tetracolon, dipendendo dal numero dei membri. Si vedano alcuni esempi: "Si no se nombra será porque no hay cómo – ninguna palabra alcanzaría. Si no se nombra será que no hay por qué – ninguna palabra procedería. Si no se nombra será porque si se nombra se distruye – toda palabra atentaría" (96). Sánchez è spesso molto ricco nell'uso delle ripetizioni e crea sovrapposizioni come le seguenti: "Inventar es arbitrar y en la arbitrariedad me zampo […]. Inventar es elucubrar y en la elucubración me recodeo […]" (161).

La paronomasia o bisticcio, o annominazione, è invece "[…] l'accostamento, in presenza o per richiamo implicito, di parole che abbiano una qualche somiglianza fonica, dovuta o no a parentela etimologica, ma siano differenti nel significato […]" (206). Se ne distinguono di due tipi, l'apofonica e l'isofonica. Nella prima cambia la vocale nella radice della parola, la seconda si basa sull'uguaglianza di suoni su cui cade l'accento tonico della parola. L'effetto può essere comico, ed è noto quanto Sánchez faccia un uso ludico della parola, ma anche di grande effetto sonoro. Per fare alcuni esempi, si vedano i seguenti passaggi: "[…] con un poeta a quien el ron volvió cuentista, cuentero" (14); "[…] me hize fotografiar en la mitad del mundo por aquello de pisar firme en la conjetura, el grado cero de la latidud pisé. Pasé cinco días […]" (14-15); "Ilustrado y lustrado caminaba hasta el hotel *Conde* […] (36).

> […] ¿se dice desternilla o se dice destornilla?
> – Se dice desternilla que significa romperse las ternillas por la excesiva risa" (32).

Sempre al campo delle ripetizioni appartiene il polittoto o poliptoto: "[…] è la ricorrenza di un vocabolo con funzioni sintattiche diverse o nello stesso enunciato o in enunciati contigui e fra loro collegati" (209). Si veda la ricchezza dei seguenti esempi: "De hombre entre los hombres lo precia un hombre de Panamá […]" (21); "Inventan para vivir y viven para inventar. Mas, yo los invento a todos" (22); "Hombre que me cucaba las ganas era hombre que yo mismita me diligenciaba" (22-23); "Como nadie

come en la calle lo que come en su casa yo le daba de comer lo que en su casa no le daban" (23).

Altro tropo molto utile alla sonorità è la figura etimologica, la quale si configura come la ripetizione della stessa radice di un lessema. Sánchez ne fa uso e alcuni casi sono già visibili negli esempi già dati, poiché è una figura retorica che si cumula facilmente con le altre. Ancora qualche esempio: "Eres loca que exorbitas la exorbitancia y la locura" (33); "El pasó por mi vida sin saber que pasaba […]" (33); "[…] está lo que no se nombra, nombrado" (96); "Ahora verá usted cómo se desempata lo que se empata" (28). La sinonimia, invece, "[…] consiste nella ricorrenza dello stesso senso in espressioni diverse, siano esse sinonimi veri e propri […] o tropi […]" (211). È una figura retorica che si forma per mezzo di equivalenti e si combina o si confonde facilmente con altre figure di ripetizione. Nell'esempio che segue si compone in maniera molto efficace con l'allitterazione, ripetizione della stessa consonante o sillaba a inizio parola, dando vita ad una ritmica piuttosto veloce: "[…] mamar y no morder" (31).

Poi, ancora, si deve considerare la diafora o ploce, la quale "[…] ha luogo quando si ripete la stessa espressione in modo che la seconda occorrenza si differenzi dalla prima per il cumulo dei sensi di cui si carica enfaticamente" (214). Un esempio dal testo: "[…] donde el entretenimiento lo hacían el baile sano y el sano de vez en cuando cubalibre" (50). La diallage, invece, si ha quando almeno uno dei membri ripetitivi che si accumulano è formato da sinonimi. Nell'esempio seguente i membri sono tutti sinonimici: "Que en el burdel la alegría rezonga sus miserias, la ilusión es sedenta que habitúa y el placer tiene precios que hipotecan" (18).

L'enumerazione o elenco "[…] è l'accostamento di parole o gruppi di parole messi in successione o collegati sia sindeticamente sia asindeticamente, sia nell'uno e nell'altro modo congiunti di coordinazione […]" (216). Una forma di enumerazione è anche l'accumulazione ordinata o caotica. Si tratta di casi particolari di anafora e reiterazione. Un esempio di enumerazione polisindetica:

> Fervor contagioso porque era una sola la fatiga de los nicas y de los cubiches y de los dominicanos y de los colombianos y de los chicanos y de los hondureños y de los que decimos – *Ay benditos* y de los restantes muertos de hambre que emigramos a la América opulenta, a buscar el aire proprio y la comida (67, corsivo dell'autore).

E un altro esempio con una scansione numerata: "Que son las que le cuento. Primero, sufrirse la felicidad. Segundo, disfrutarse el infortunio. Tercero, amar con conocimiento de causa. Cuarto, llorar si hay que llorar pero copiosamente. Quinto, precaverse de que la vida es el momento" (50).

Occorre terminare questa panoramica, che non si propone di essere esaustiva, ma soltanto esplicativa dei meccanismi più utilizzati nel testo, con delle precisazioni. Per quanto riguarda le identità fra suoni, si può parlare anche di omoteleuto, ovvero "[…] la terminazione eguale o simile di parole […]" (231), vi rientrano anche la rima e l'allitterazione. Nel linguaggio normale non sarebbero permesse tali ripetizioni, ma lo stile della prosa musicale di Sánchez si basa proprio su tali costruzioni retoriche. Può comparire, a tal proposito, anche l'omeottoto che riguarda le lingue flessive, per cui la similitudine concerne l'uscita dei casi e la flessione del verbo. Infine, molto più complesso, si può avere la paromeosi che, per citare ancora Mortara Garavelli, "[…] è lo stadio più complesso della parisosi, in quanto comprende fenomeni dell'omeoteleuto e dell'omeottoto e insieme della paronomasia […] e del polittoto […]. Molti degli

esempi di paronomasia che si danno modernamente sarebbero stati classificati dai retori antichi sotto la paromeosi" (232-233).

Ciò che più interessa in questa lettura sono le figure retoriche e i costrutti, che contribuiscono a dare sonorità alla prosa, per cui non sono qui citate altre figure retoriche poco importanti per la creazione di una melodia o una ritmica. È utile comunque segnalare, perché usate come imitazione dello stile del bolero, l'ellissi e il dialogismo, l'allusione e la citazione, quest'ultima in verità poco utilizzata nel bolero, ma molto presente nel testo di Sánchez. Ad ogni modo, aggiungerò altri elementi teorici ogni qual volta lo riterrò necessario, attingendo in alcuni casi, da altri autori fin qui non menzionati, ma lavorando direttamente sul testo.

La importancia de llamarse Daniel Santos è un testo molto ricco, la critica lo definisce spesso barocco per tale motivo, in cui compaiono un'infinità di elementi e le letture possibili sono innumerevoli. Si tratta di uno degli esempi più riusciti di mescolanza tra letteratura e musica popolare. La prosa, infatti, si fa musicale e ritmica in una ibridazione totale. Ci sono citazioni costanti nel corpo del testo e in "epigrafe", che però non aprono i frammenti di cui è costituito il testo, ma li chiudono. Si tratta di boleri per la maggior parte di Pedro Flores, ma anche di Agustín Lara, Rafael Hernández e molti altri. Si trovano riferimenti continui alla cultura popolare, alla cultura di massa e alla cultura alta. Il linguaggio oltre a essere musicale diventa tal volta volgare[54] e popolare. Decisamente orale, desbordante e sensuale, con un erotismo[55] che arriva alla volgarità, senza lasciare fuori il linguaggio dei mezzi di comunicazione di massa con i suoi slogan pubblicitari. Il testo manifesta la sua intertestualità dal principio, con un titolo che allude al romanzo di Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*, con il quale senza dubbio gioca. *La importancia de llamarse Daniel Santos* si presenta come una commistione di generi tra biografia che si potrebbe definire "mitico-finzionale", romanzo non-romanzo e autobiografia finzionale, fino ad arrivare alla autofinzione (Martínez Montaño 2013). Presenta anche alcune tecniche teatrali, non manca un certo codice metaletterario, vi si trovano costanti riferimenti ad autori classici come Shakespeare, Homero, Dante, Darío, Neruda, Borges, Cervantes, o a tanti altri autori di vario genere, e molti altri riferimenti in un gioco ludico, ironico e parodico che comprende tutto. Si preoccupa per lo spagnolo parlato a Puerto Rico, che va perdendo la sua purezza mescolandosi con l'inglese, ma al tempo stesso parlare in generale di America Latina. Si tratta di un testo ambivalente dove si gioca con una doppia identità, quella reale e quella nascosta, come nel romanzo al quale allude nel titolo, e una verità finzionalizzata. Presenta inoltre una polifonia di voci narranti, tra le quali si trova anche quella dell'autore implicito. In tutto questo *pastiche*[56] Sánchez cerca e riesce a trovare una identità latina.

La *fabulación* di Luis Rafael Sánchez è divisa in cinque parti: la presentazione, "El método del discurso", la prima parte, "Las palomas del milagro", la seconda parte, "Vivir en Varón", la terza parte, "Cinco boleros aún por melodiarse" e la *despedida*, "Saqueos, discografía, muchísimas gracias".

[54] A tal proposito la critica ha spesso parlato di "estetica del soaz".

[55] Per uno studio sull'importanza esistenziale del sesso ne *La importancia de llamarse Daniel Santos* rimando, ad esempio, al saggio di Teresa San Pedro (1991).

[56] Per uno studio approfondito della parodia e del *pastiche* propriamente detto, ovvero il *pastiche* ludico, forma di imitazione ipertestuale, rimando al saggio di Gerard Genette, *Palinsesti* (1982), oppure alla valida sintesi di Andrea Bernardelli, *Intertestualità* (Bernardelli 2000).

"El metodo del discurso", si noti la parodia del saggio cartesiano[57], è una sezione molto breve nella quale il narratore in prima persona descrive in che modo ha fatto ricerca e scritto il testo. Le prime parole danno immediatamente l'impressione di essere di fronte ad un testo saggistico.

> Algunas geografías, la letra de las canciónes, su nombre, otros nombres populares, integran la verdad racionada del texto a continuación. Todo lo otro es escritura hacia el riesgo adivinador, permiso a los oleajes alucinatorios de mi Caribe natal, invención (14).

Risulta evidentemente la sonorità delle due frasi, che attira da subito l'attenzione del lettore. Volendo capire come l'autore ha ottenuto tale effetto, si possono scomporre e studiare, come fa Balbín. Dividendo in unità foniche queste prime righe si ottengono i seguenti risultati:

Algunas geografías	7 s. m.; p. a. 6
la letra de las canciónes	8 s.m.; p.a. 2 7
su nombre	3 s.m.; p.a. 2
otros nombres populares	8 s.m.; p.a. 3 7
integran la verdad racionada del texto a continuación	18 s.m.; p.a. 2 6 9 12 17
Todo lo otro es escritura hacia el riesgo adivinador	16 s.m.; p.a. 1 4 7 10 15
permiso a los oleajes alucinatorios de mi Caribe natal	20 s.m.; p.a. 2 6 11 16 19
invención	4 s.m.; p.a. 3

Come è evidente, tranne un paio di unità piuttosto simili, non ci sono elementi che riconducano ad uno schema ritmico, ma il periodo risulta comunque "musicalizzato". Faccio notare il rispetto dell'alternanza degli accenti e una certa similitudine con quella che Gian Luigi Beccaria (1964) chiama struttura progressiva[58]. Definita dall'autore come una organizzazione musicale piuttosto libera che segue il movimento del pensiero.

> Nel suo aspetto più semplice ed elementare consiste in una frase *bipartita* (due unità melodiche) e *progressiva* (una unità breve ed una molto più estesa); su questa, come da una matrice tipo, si modellano le altre frasi progressive, tripartite, quadripartite, e così via. La progressiva bipartita raggiunge il punto fonico culminate dopo una parte

[57] Non mi occuperò del tema delle citazioni, implicite o esplicite, e degli intertesti, se non facendo notare di tanto in tanto alcuni elementi, poiché è un tema ricchissimo e già studiato dalla critica. Rimando, pertanto, ad esempio, ad alcuni saggi di Rita de Maeseneer e Salvador Mercado, presenti in *Ocho veces Luis Rafael Sánchez* (2008), oppure al saggio di Hortensia Morell (2006).

[58] Beccaria parla della prosa italiana, ma penso che il discorso possa essere valido anche per quella spagnola. Le altre costruzioni che distingue sono la struttura regressiva, che si configura come l'inverso di quella progressiva, la struttura simmetrica, dove il movimento delle frasi ritorna alla lunghezza di partenza, e quella isometrica, in cui le frasi sono tutte più o meno della stessa dimensione.

> ascendente molto breve, per distendersi poi, su unità melodica estesa, in una scorrevole parte discendente (167, corsivo dell'autore).

Aggiunge in nota come la parte ascendente si pronunci con voce in progressiva salita e viceversa nella parte discendente. Oltre agli accorgimenti appena menzionati, il resto dell'armonia musicale è attenuto attraverso l'enfasi e la struttura a elenco che taglia la frase e la rende veloce. È la figura della enumerazione per asindeto: elenco cumulativo senza congiunzioni coordinative. Evidente è pure la figura dell'omeoteleuto, ma dal momento che la prosa di Sánchez è un ibrido tra la prosa e il testo di una canzone, ovvero di un testo poetico, penso che non sia sbagliato parlare più propriamente di rime. Nel passaggio è presente, allora, una rima perfetta *continuación-invención*, che rima con la stessa parola *invención* ripetuta all'inizio del paragrafo successivo. Una rima quasi identica, dove si ha una variazione nel numero *nombre-nombres*, rappresentante la figura retorica chiamata polittoto, parole a loro volta in assonanza con *canciones*. Altre assonanze degradate sono *algunas-escritura*, *letra-integran*, *populares-oleajes*. Una consonanza *algunas-canciones*.

Il narratore seguita dando ulteriori informazioni sul modo in cui ha costruito il testo e su come, di conseguenza, debba essere letto, continuando a mantenere una efficace sonorità ritmica fino all'ultima pagina.

> Antes, para que la invención y la experiencia se confundan, patrociné los bares en cuya velloneras él es una oferta clásica. Antes, para que el olor documental despiste los usos de la fantasía, escuché cuanto disco suyo estuvo a mi alcance. Antes perseguí es rastro de su popularidad por varios recoveros y puntales de la América amarga, la América descalza, la América en español que lo idolatra. […] Antes, distraídamente, me apropié la leyenda continental de que él es un macho todo riesgo (14-15).

In questa prima parte del romanzo il narratore-scrittore, quasi io lirico, dichiara apertamente come ha lavorato e cosa il lettore troverà nelle pagine che seguiranno. Aveva già detto che di vero ci sono soltanto i nomi, la geografia e le canzoni, tutto il resto è allucinazione, invenzione e azzardo di predizione. Continua con una anafora che veicola dei parallelismi, i quali garantiscono una forte scansione ritmica e al tempo stesso insistono sul "prima", ovvero sullo studio che ha preceduto la scrittura. Ciò che muoveva il narratore era l'esigenza di confondere invenzione ed esperienza. Nella parte omessa dalla citazione è presente una lunga parentesi, immediatamente dopo quello che si configura, lungo tutto il testo, come un ritornello, variazione sul tema del saggio di José Martí "Nuestra América". Da notare come quest'ultimo sia costruito con un procedimento anaforico che garantisce sonorità, ma che non la crea a livello metrico. Nella parentesi c'è l'elenco di tutti i luoghi visitati: Guayaquil, Cartagena de Indias, Caracas, Cali, Ciudad de Panamá, incluso il Canale, Lima, Quito, Barranquilla, Managua, Bogotá, Ciudad de México, Santo Domingo, tutta Puerto Rico.

All'interno della lunga parentesi si trovano anche le prime citazioni di canzoni: "En la plaza *Garibaldi* de México lindo e querido compartí con un charro imitador de estrellas que lo imitaba a la perfección – *Viegen de medianoche, Cubre tu desnudez, Bajaré las estrellas, Para alumbrar tus pies*, el charro se secaba la dicha mientras yo estimulaba su arte imitador con el donativo" (15, corsivo dell'autore). Il primo riferimento non è segnalato, ma *México lindo y querido* è un famoso successo di Jorge Negrete, canzone composta da Chucho Monge. La seconda, invece, è una citazione più estesa, scritta in corsivo, senza andare a capo e neppure segnare graficamente la fine del verso, anche se le maiuscole suppliscono bene a tale compito. L'uso diretto delle canzoni nel testo è uno dei procedimenti attraverso i quali Sánchez crea musicalità, ma

per ottenere ciò deve avvalersi della collaborazione del lettore, il quale deve "aiutare" il testo attraverso la sua memoria. *La importancia de llamarse Daniel Santos* si configura, infatti, per usare una definizione di Umberto Eco (Eco 1979), come un'opera aperta. Si veda quanto afferma lo stesso Sánchez in un articolo dal titolo "Que viva la música":

> "Pensar en la política es pensar en historia", dice Unamuno. La complicidad del lector no es más que la complicidad de la memoria integrada. Esa integración apenas se la proporcionan la política y la historia, tan típicamente dispersas en el continente hispanoamericano, tan notoriamente incoherente, tan desfasadas y deslucidas como métodos de conocimiento y empeños de convivencia, tan auspiciadoras de la más estrujadas disensiones. En la letra de un bolero o un tango o una ranchera o una guaracha se teje una posibilidad de acuerdo y hasta un espacio de auténtica pacificación. Lo sabe el lector, sobre todo, el autor que tiende el puente con letra de bolero o de tango o de ranchera o de guaracha para que el lector cruce con facilidad hasta el texto. En el lector el autor halla la complicidad de la memoria. Pero en la letra del bolero, del tango, de la ranchera, de la guaracha halla más de una lección: el abrazo a todo aquello oculto o vejado pero que, igualmente, explica la magnífica precariedad de lo humano (1997, 24-25).

Appella, dunque, a una memoria collettiva. La musica ha un doppio ruolo nel romanzo, in quanto elemento di unificazione di tutta l'America e, di conseguenza, veicolo di identità. Per tale motivo, spiega ancora Sánchez, lo scrittore si appropria della musica popolare, così come fa il cinema[59].

Finita la sezione del "prima", inizia quella del "dopo", costruita ancora una volta con un'anafora. Da notare come il narratore parli di un "él" e non usi il nome di Daniel Santos, il quale rimane implicito. Proprio come avviene nel bolero, dove un io lirico si rivolge ad un "tu" anonimo, normalmente una donna. In questo caso, invece, il "tu" è il lettore, che è chiamato a partecipare e ad essere attivo, diventando quasi un personaggio.

> Después, solo y desconfiado, perfeccionándome la neurosis de la insatisfacción, entrevisté los fantasmas de mi libre hechura, forjé cartas con lejanas remitencias, mentí copias testuales de conversaciones apócrifas para que me nutrieran de especulación. Después concerté diálogos de una afectación verosímil y falsifiqué los dejes de la América amarga, la América descalza, la América en español que idolatra el personaje en que culmina su persona. Después di libertad a las palomas del milagro – el compositor Pedro Flores renombra la inspiración con la imagen de palomas del milagro. Después asedié el ceremonial de vivir en varón. Después, a la manera apoteósica del fin de fiesta revisteril, construí cinco letras de bolero aún por melodiarse. Los tejidos de rumor, la persistencia del mito, las servidumbres de la fama, son los temas sucesivos de las tres partes (15-16).

Oltre all'anafora si noti il gioco con la sonorità delle parole. L'anafora, inoltre, a volte fa rima con la parola successiva: *después-concerté* e *después-asedié*; per tacere di tutte le altre rime, assonanze e richiami sonori vari che rinuncio ad elencare. Emerge evidentemente il gioco ludico che non solo esiste, e il narratore lo dichiara apertamente,

[59] Luis Rafael Sánchez, torna sul tema anche il un saggio successivo che si configura come un ampliamento di "Que viva la música". In tale testo parla dell'importanza della musica popolare, ovvero la musica cantata dal popolo, e della sua appropriazione da parte degli scrittori. Nel secondo articolo "En un verso la vida" (1998), si sofferma anche sull'appropriazione che ne fa il cinema e descrive il popolo come depositario delle essenze nazionali (26).

nel contenuto nel testo, ma è presente anche nella forma stessa della prosa utilizzata. La falsificazione è dunque molto estesa e sembrerebbe comprendere il richiamo all'unione di tutta l'America e l'ispirazione proveniente dalle canzoni, in particolare quelle di Pedro Flores, l'autore portoricano per eccellenza.

Ciò che non appare chiaro è il perché della insoddisfazione. Ad ogni modo, invece di cercare di risolvere il suo malessere, il narratore amplia la sua nevrosi attraverso la ricerca che mette in atto. Il tema attrae forse poco l'attenzione del lettore in questo punto del testo, ma la voce narrante vi ritornerà alla fine dell'opera, confermandosi insoddisfatto. Ad ogni modo, il passo successivo è dare chiarimenti sul tipo di prosa utilizzato, come se ciò non fosse già abbastanza evidente. Si noti in particolare la prima frase che, come detto nell'introduzione, costituisce una vera e propria dichiarazione di poetica.

> Una prosa danzadísima me impuse, una prosa que bolericé con vaivenes. Los premios de la carnalidad, el cuerpo que tatúa otro cuerpo con los filos de la caricia, la legalización de la cursilería, las absoluciones del melodrama, son algunos de los escaparates verbales que iluminó tal imposición. También los antiheroísmos lumpenales. También el trasiego de gemidos por las lenguas guerreras de los amantes (16).

Compare ancora l'enumerazione, uno dei procedimenti più efficaci. La sua struttura sintattica permette la scansione di un ritmo veloce e fluido. Nel passaggio è presente un altro accorgimento importante che contribuisce alla sonorità: lo spostamento del verbo in ultima posizione[60], cosa che contemporaneamente mette enfaticamente in rilievo la novità della prosa "danzatissima". Inoltre, "abolerar" è un verbo utilizzato quando si prende una qualunque canzone e la si arrangia nuovamente per trasformarla in bolero[61]. Il narratore-scrittore lavora dunque sulla sua prosa come se questa fosse una canzone.

Come aveva fatto in precedenza riassume i temi che toccherà e chiude utilizzando ancora l'anafora. Infine decide di commentare e di dare indicazioni sul genere letterario del testo, il quale non ha nulla a che fare con quelli canonici riconosciuti come classici.

> Los géneros literarios son calculadas sugerencias de lectura que el escritor propone, llaves para acceder a la habitación independiente que es un poema, un drama, un cuento, una novela. Más allá de los textos que demarca la preceptiva, más acá de los textos que se confían a la tradición, se asientan los subgéneros, los postgéneros mestizos. A pesar de la marginalidad, a pesar del asiento en la periferia, reclaman, también, una sugerencia de lectura, una llave de acceso.
>
> *La importancia de llamarse Daniel Santos* es una narración híbrida y fronteriza, mestiza, exenta de las regulaciones generica. Como fabulación, nada más, debe leerse. ¡Buen provecho! (16, corsivo dell'autore).

[60] Secondo Beccaria lo spostamento del verbo a fine frase era una delle risorse musicali tipiche della prosa latina e di quella italiana latineggiante, se pure "[…] ogni cadenza ritmico-melodica era spesso sinonimo di retorica e artificio […] (156). Tali accorgimenti erano: "[…] l'allitterazione, il parallelismo, le clausole sonanti, la figura etimologica, le corrispondenze simmetriche, i verbi messi in fondo, le antitesi, le anafore, i rilievi parentetici, le sinonimie […]" (156-157). Ora questi elementi hanno la stessa utilità nella prosa spagnola e sicuramente quello di Sánchez è un testo molto elaborato e artificiale.

[61] Ciò sempre che la canzone sia in 4/4 e che l'operazione sia quindi possibile. In genere la trasformazione dipende anche dal testo, se pure non sempre. È possibile approfondire il tema leggendo l'intervista a Pablo Dueñas e alla Nueva Nostalgia che si trovano in appendice.

Si noti la struttura regressiva dei due periodi. I procedimenti sono sempre gli stessi, anafora, parallelismo ed enumerazione insistono ritmicamente su quanto di più importante il narratore vuole tramettere come concetto: l'ibridazione del testo, per quanto riguarda il genere letterario, seppure sia in realtà presente a tutti i livelli. Il fatto che non risponda a un genere canonico, poi, non significa che non meriti comunque di essere letto.

Dopo questi pochi, ma imprescindibili chiarimenti inizia la prima parte del testo: "Las palomas del milagro" (17), titolo di una canzone di Pedro Flores. La sezione è composta di trentatré frammenti, tutti con un titolo in corsivo, seguiti sempre da alcuni versi di bolero. Le prime parole chiariscono ancora una volta, senza nominarlo, che il personaggio di cui si parla è un vero macho.

> La mención solitaria de su nombre levanta rumores de anarquía genital. De amososo en extremo se le acusa, de vulnerar la castidad y precipitarla a la dicha. Dicen que lo educó el rigor de la crítica de la razón fálica. Dicen que no hubo asignatura de la carrera sensual que no aprobó con calificación sobresaliente. Dicen que cuanta mujer palpó vive quemada por el no se sabe cómo de sus besos. Otros escándalos se citan, de otras lascivias se abastece su prestigio aturdidor de macho (18).

La parodia e i mille riferimenti culturali che spesso si incontrano nel testo sono ironici e irriverenti, come in questo caso, in cui il titolo di un'opera di Kant viene parodiata per alludere umoristicamente alla probabile unica ragione che muoveva il personaggio: il sesso. Del resto, non bisogna dimenticare che l'opera si configura anche come un saggio sulla sessualità latinoamericana e sul modo in cui si esprime l'amore in America Latina[62]. Il narratore continua ad alludere alla vita disordinata e agli scandali, ai problemi internazionali, è stato cacciato da un paese e interdetto da un altro, ai bordelli. Il bolero riflette probabilmente la contraddizione del personaggio nella sua stessa incoerenza, trovando la perfezione nelle corde vocali di Daniel Santos: "Sabiendo la contradicción, el bolero que acoge su garganta obtendría los ribetes de la forma ideal, la fundación perfecta, los pausados giros de un aire suave" (18-19). Il modo in cui si parla dell'amore e il comportamento che invece viene messo in atto sono sicuramente in forte contrasto. Il cantante intona versi di amore idilliaco, ma è al contempo un grande seduttore e per tale motivo: "[…] se dice que a Don Juan le salió el primo de América, primo de linaje silvestre y tatuaje por blasón. La misma talla de libertino, la misma prepotencia para hacer munición con el verso, semejante porfía" (19). La versione più selvaggia, dunque, di Don Giovanni. Si veda come la ritmica è creata dall'anadiplosi dove la ripetizione però è di una parola il cui senso è differente, poiché si combina con una diafora, mentre l'anafora che segue è anche sinonimica. Il Don Giovanni d'America è più selvaggio e si trova a sua agio ovunque: in una taverna, in una osteria, all'aperto, in una terrazza. Nulla ferma il personaggio e il narratore continua con la sua scrittura ritmica: "Parecido saber lograr la ipnosi obediente de un rostro de mujer. Parecido lograr el vasellaje de una legión de hombres. Parecido saber magnetizar la muchedumbre" (19). L'enfasi è molto forte e la descrizione iperbolica. Dunque, tutti erano incantati dal personaggi, una parte ne era innamorata, l'altra lo guardava ammirata e desiderosa di imitarlo.

[62] Si veda quanto afferma Suzanne Hintz: "[…] one can see how Sánchez develops his novel, not as a biography of the music idol Daniel Santos, but as a study in the meaning of Latin American love" (1991, 475). Secondo Teresa San Pedro è un canto all'amore e una ricerca dell'essenza dell'America ispanica (1991, 331).

A questo punto compare la prima epigrafe di un bolero di Pedro Flores, sono i primi versi di *Amor*. Al quale segue il frammento intitolato "*Del lolitismo alborozado devaneo carnal y otras razonables perversiones*" (19, corsivo dell'autore). Le lolite sono state un appuntamento fisso per Daniel Santos, il quale le ha sedotte e tal volta sposate. Qui si parla della nipote di un ex-presidente della Repubblica, una "tataranieta" andina, sedotta e abbandonata. Segue il secondo frammento della stessa canzone che apre la "*Introducción general a la historiografía de sus mujeres*" (20, corsivo dell'autore). La canzone verrà infine citata per intero, ma and ogni strofa corrisponde un altro frammento, così come è frammentario il testo del bolero, essendo, nella sua versione classica, un testo lirico. Il narratore insiste sulle varie storie d'amore che il cantante ha avuto: "Abarrota la memoria la aritmética incompleta de las mujeres con las que se agrupó – riesgo y Eros ambos a dos agasajados" (20). Si rivolge direttamente al lettore: "Lector, cuál le digo?" (20) e da inizio a un piccolo elenco. Poi arrivano i pettegolezzi di *Radio Bemba*; enumera le voci, ma non racconta, specifica soltanto che sono invenzioni e conclude paragonandosi a un dio, evidentemente minore, e per tale motivo scritto con la lettera minuscola.

> Inventan para vivir y viven para inventar. Mas, yo los invento a todos. Como un dios que, en páginas amarillas y rayadas, partea sus humanidades. Yo corrijo su predicación – dios que, con lápiz de carbón número dos, niega la visa a una coma, un vocablo inoperante, la preposición que agobia. Yo escucho sus talantes confianzudos – dios que lee, en voz alta, el escarceo de sus existencias y las doblega. Yo usufructo la tartamudez y la ríada de palabras que crecen a la mención solitaria de su nombre – dios que oprime la tecla de impresión si la escritura en la pantalla de la *Silver Reed* japonesa le parece eficaz, merecedora de mostrarse, suscitadora de placer. Lector, ¡oiga estos fantasmas explayarse! (22, corsivo dell'autore).

Il gioco di parole con il verbo *vivir* e *inventar* crea ritmica, così come tutte le rime di vario grado che compaiono nel periodo. Inoltre ci sono spesso frasi che ritornano, come "la mensión solitaria de su nombre", configurandosi come un ritornello che nella testa del lettore crea sonorità ogni volta che appare, anche a grandi distanze.

Il narratore è fuori e dentro la diegesi, ma è anche lo scrittore, che decide delle parole, delle virgole e del contenuto. Inventa, corregge le invenzioni, approfitta di quanto si racconta intorno a un nome tanto evocatore e tesse la sua trama, intorno a ciò che gli sembra meritevole di essere mostrato. Si rivolge di nuovo direttamente al lettore, che al pari dello scrittore entra nella diegesi, pubblico della recita preparata. Seguono le testimonianze, dove lo scrittore compare in veste di intervistatore. I testimoni sono per lo più anonimi, come la donna ormai anziana che racconta come è riuscita a far diventare Daniel Santos suo amante, ovvero dandogli quello che la moglie non gli dava a tal punto che "[…] le arrancaba los gritos que ni él sabía que guardaba" (23). Il linguaggio è identico a quanto descritto fino ad ora.

> Que desde novilla supe que el que no se mueve no se viene. Yo hablo como siempre hablo y después usted borra y tacha. Sigo (23).

Inizia, però, a mostrarsi un linguaggio più volgare e decisamente più orale. Continuerà fino alla fine anche la metanarrazione osservata fino a questo punto. Nel testo, come fa notare anche Suzanne Hintz (1991), sono presenti due livelli narrativi. Il primo livello, in questa prima parte, è costituito dal racconto della vita di Daniel Santos, con un narratore omodiegetico, mentre il secondo livello è costituito dalla narrazione dell'atto stesso dello scrivere, con un narratore autodiegetico. Nella seconda parte il

primo livello rimane la vita di Daniel Santos, mentre il secondo è la vita del macho latinoamericano.

Nel testo, in questo caso, si registra anche un fenomeno di costruzione ritmica, seppure frammentaria, che nei momenti di massima musicalità si estende a interi periodi. Nelle due frasi dell'esempio appare evidente una uguaglianza ritmica tra alcuni elementi:

no se mueve	— — — —	*no se viene*	— — — —
borra y	— ——	*tacha*	— —

Ciò è facile che avvenga, soprattutto per via della costruzione retorica della frase, e in particolare per il parallelismo. Una metrica regolare dà ovviamente al testo una musicalità più intensa.

Inizia di seguito un altro bolero, *Esperanza inútil*, sempre di Pedro Flores. Il narratore registra un'altra esperienza che sottolinea ancora meglio come il testo sia dialogico e come l'autore scelga di mantenere un registro colloquiale:

> ¿Ya? Asegúrese que el aparato trabaja. Que yo no me someto dos veces a la tortura china de revolver yaguas viejas. ¿Ya? Ya le informé cómo yo era. Hombre que a mí me sacaba de paso era hombre que yo hacía mío. Pero el sistema que me funcionó con los otros con él no me funcionó (23-24).

Si può osservare come in realtà non tutto il testo, o meglio, non tutte le frasi del testo, sono musicali. L'elemento sonoro, però, è talmente diffuso che il lettore continua a percepirlo anche dove non è, tanto che a fine lettura rimane l'impressione di una musicalità diffusa. Se si scompone il passaggio appena citato diventa evidente la varietà nella distribuzione della sonorità. Le prime due frasi non sono molto musicali, a parte alcune sonorità, come la consonanza *aparato-someto* e la rima degradata *trabaja-yaguas*, a cui si aggiunge la ripetizione del "Ya" interrogativo ripreso più avanti. La seconda frase non presenta una melodia apprezzabile, infatti ha un accento contro ritmico che rompe l'equilibrio. Soltanto nella terza compare un'anafora, persino raddoppiata con una geminazione. Le frasi, infatti, da questo punto in poi funzionano bene ritmicamente, attraverso la ripetizione.

Le reiterazioni, poi, identiche o con variazioni, pur trovandosi a distanze significative, rimangono nella mente del lettore creando un effetto di risonanza. Ci sono, per esempio, delle simmetrie tra la prima e la seconda testimonianza riportate dal Sánchez narratore. Mentre la prima donna aveva preso l'iniziativa e dato la caccia a Daniel Santos fino ad irretirlo: "Sin encomendarme ni a Dios lo ponía a reparar en mí con una guiñada que me dejaba tuerta por la próxima media hora. Me le depravava con la puntita de la lengua. Lo embobaba como el lagartijo a la mosca. Lo dependía de mi voluntad. Lo subía a mi fotingo" (23). La seconda viene sedotta dal cantante. Inversamente parallela con la storia appena raccontata, questa volta lei è seduta al tavolo di un ristorante, sempre nel mese di dicembre, e lui arriva per ammaliarla.

> Y me acuerdo que me acaparó los ojos como el lagartijo a la mosca. Y terminado el número de Rafael Hernández vino y se sentó a mi mesa sin encomendarse ni a Dios. Y me puse a reparar en él con una mirada que lo dejó tuerto por la próxima media hora. Y se me depravó con la puntita de la lengua. Y no recuerdo cómo me secuestró el mando, cómo tomó el timón de mi voluntad, en cuál conversación dispuso las horas de encontrarnos y las horas de ignorarnos (24).

Mentre nel primo caso il narratore utilizza una coordinazione per asindeto, nel secondo preferisce il polisindeto. Quest'ultimo potrebbe vagamente riportare alla mente del lettore il bolero-ranchero *Y* di Mario de Jesús che è costruito tutto su un andamento anaforico dei versi, aperti invariabilmente dalla congiunzione "y". Il procedimento è ritmico e nell'ultima frase si propone un'insistenza data dalla costruzione interrogativa indiretta. Gli ultimi due elementi, poi, presentano una simmetria ritmica, con un perfetto parallelismo.

las horas de encontrarnos — ⏓ — ——— — ⏓ —
las horas de ignorarnos — ⏓ — ——— — ⏓ —

Sette sillabe metriche, con una sinalefe, e accenti metrici sulla seconda e la sesta sillaba; il lettore non può non coglierne la musicalità.

Quest'ultimo donna è completamente conquistata da Daniel Santos, tanto che poi l'aspetterà per tutta la vita, con la speranza di poter continuare ad essere la sua amante del martedì. Il linguaggio è ancora una volta molto esplicito, orale, volgare: "Tampoco recuerdo cuándo le acaté que, a mi mirador de la calle Cerra, podía llegar cuando le subiera el antojo del forro de los cojones. A eso último no le quite ni una coma que con palabra cochina es que se entiende. Sigo" (24). In questo passaggio gli unici accorgimenti sono la reiterazione del lessema "cuando" che ha funzione differente, e lo spostamento del verbo in ultima posizione. Per il resto il lettore è distratto dal lessico utilizzato, ironico, volgare e comico al tempo stesso. Un'ultima somiglianza, un ultimo richiamo, tra le due storie raccontate è la preoccupazione delle donne per far trovare al cantante i sigari *Camel*.

Segue l'avventura, divisa in due parti, di una anziana panamense. In questo episodio Daniel Santos difende la Chola de Chiriquí, una spogliarellista del locale chiamato *Panameña De Mi Vida*. L'anziana racconta che un giorno lo spettacolo stava durando più a lungo del solito, il pubblico iniziò a palpeggiare la ragazza e, se il "nuestro hombre" (28) non fosse intervenuto, la situazione sarebbe degenerata totalmente. Santos, infine, non si limitò a salvare la giovane, ma si assicurò che non lavorasse più nel locale. Da notare come il ritmo sia anche segnato dalla reiterazione del termine "Camará", che la narratrice secondaria utilizza continuamente per rivolgersi all'intervistatore, e dall'esortativo "no se descuajaringue más la cabeza", il quale diventa un vero e proprio ritornello all'interno della piccola storia narrata. Segnalo, inoltre, che quello appena descritto è un procedimento ricorrente, poiché si trovano spesso ritornelli utilizzati soltanto nel singolo frammento.

> El gesto de monopolista de una gran puta añadió fama de macho todo riesgo a la de borrachón soberbio que el hombre siempre tuvo acá en Panamá. No se descuajaringue más la cabeza, Camará. Libertino es la palabra. Faldero, mujeriego, libertino y concupiscente. Piropeaba a un palo de escoba si llevaba faldas (29).

A ciò segue, dopo nuova epigrafe, un dialogo abbastanza inverosimile e quasi privo di senso. Questa volta il narratore si trova a Cuba e la storia tratta di un sogno. Il frammento si chiude con i primi versi del bolero *Linda* di Pedro Flores, uno dei rarissimi boleri dove compare il nome di una donna. Poi il narratore inizia un nuovo brano:

> *Trozos y restos aprovechables de los materiales descartados*. ¿Oyó Lector? Si la realidad verdadera no produco tanto exceso ya se hizo tardísimo para la rectificación y la enmienda. Amasijo de ocurrencia y fantasía hasta dar con el embuste verosímil, la realidad inventada rodó como una bola de candela, impuso el delirio rematado de sus

> fuentes, nadó por los mares del chiste, desajustó el punto medio. ¿Más graffiti oral quiere el lector? Lector tenga (33)[63].

Le interrogative hanno già una loro sonorità, segue una geminazione sinonimica "realidad verdadera" e la coppia "la rectificación y la enmienda", ancora sinonimica, che creano una blanda sonorità. Le frasi sono lente, ma poi diventano più ritmate e più veloci con l'elenco asindetico. Nei materiali scartati si trova anche una lunga parentesi sugli amori di Daniel Santos e l'attenzione si concentra particolarmente su Sabatina.

> Pozo de una hembrota de melena encarnizada que hacía la calle con el nombre de Sabatina. La Sabatina lo acostumbró a todas esas cosas. La Sabatina le enseñó que son maravillosas. A las tetas catedráticas de Sabatina entró muchacho recién empezando a mear dulce. De las tetas emerita de Sabatina salió hombre hecho y derecho que se comió el mundo. Besaba como si fuera esa noche la última vez (34).

Oltre a quanto appare evidente, e già visto in altri passaggi, mi interessa segnalare l'immissione nella prosa dei versi di due canzoni e la relativa appropriazione della loro musicalità. Il primo bolero citato è *Tú me acostumbraste* di Frank Domínguez, "tú me acostumbraste a todas esas cosas/tú me enseñaste que son maravillosas" (Orovio 1991, 236), e *Bésame mucho*[64] di Consuelo Velázquez, "Bésame, ¡oye!, bésame mucho/como si fuera esta noche la última vez" (Bazán Bonfil 2001, 124). Poi il narratore riprende il dialogo con il lettore.

> Lector, muchas son las tarjetas de acopio que paso por alto. Incesante es el hilo que teje su leyenda, abundante el resentimiento de las mujeres que usó como si fueran vasos de cartón, altisonantes son las aleluyas a su oficio de amador, chillados los cirios para su consagración como braguetero supremo (34).

In questo caso è la costruzione enfatica a creare un andamento sonoro nel discorso del narratore. Inoltre, alcune delle parole messe in rilievo, spostandole in prima posizione, sono anche accumunate da una rima anaforica: *incesante-abundante-altisonante*. La rima perfetta *cartón-consagración* crea una cadenza che sfuma nell'assonanza finale *braguetero-supremo*. Dove non c'è la rima anaforica supplisce comunque la rima degradata della prima frase *paso-alto*. Ma la melodia è creata anche dalla parola *resentimiento* che si trova in rima degradata con l'assonanza *braguetero-supremo*. Si noti come funzioni bene la parziale somiglianza fonologica tra *amador* e *chillados*, messi uno accanto all'altro. Il fraseggio, infine, è determinato dall'andamento dell'enumerazione.

Oltre che per il suo interesse nei riguardi del sesso, Daniel Santos era noto anche per essere dedito all'alcool e il frammento che segue non solo si occupa del tema, ma fa del verbo "beber" un battere ritmico incessante e in crescendo, già a partire dal titolo, in cui è fin troppo evidente la dissacrazione del testo shakespeariano.

> *Beber o no beber – he ahí la cuestión*. Lector, abarrota la memoria el blablá bochinchoso de sus borracheras. Después de mujerear largo y tendido bebía largo y tendido dicen. Dicen que después de cansarse de beber volvía a cansarse de beber. Porque no se cansaba de beber contradicen […]. Un suponer beber sin considerar si

[63] Suzanne Hintz afferma che quando il narratore si rivolge al lettore in questo modo, si comporta come fosse un professore con i propri studenti e ciò serve per mantiene desta l'attenzione (1991).
[64] In molti considerano *Bésame mucho* un bolero, ma in realtà si tratta di un fox. In ogni caso nell'opera compaiono anche altri generi musicali oltre al bolero.

> beber hace bien o hace mal. Un suponer beber hasta que los pies y las orejas vayan en direcciones opuestas. Un suponer beber hasta que la inconciencia arbitre. Un suponer beber para ensayar la muerte en un sueño desasido de doce horas […]. Beber, beber, beber en las cervecerías de Caracas donde el bonchero se sale de los días para ver cómo le pasan por delante. Beber, beber, beber en las cebicherías de Lima, para confiarle a los plúmbeos tristecedores. Beber, beber, beber para asentir a las versiones de otros vencidos mexicanos mientras la sinfonola arrasa. Beber, beber, beber en los calibres de Cali la cálida. ¡Una locuaz celebración de la ebriedad se lleva a cabo a la mención solitaria de su nombre! (34-35, corsivo dell'autore).

Inutile elencare le figure retoriche che si accumulano e di cui già ho parlato. Fortemente accentuata è l'iperbole che descrive il mito. Seguono interviste che riguardano il vizio del bere e continuano anche le esagerazioni. Qualcuno afferma: "Le juro que en Venezuela se hubiera bebido el Orinoco si el Orinoco condujera líquidos embriagadores" (35).

> El bebía y escuchaba las complicaciones de vivir en varón. El bebía y escuchaba la acción bélica librada en los pechos ajenos. El bebía y, con la autoridad concedida por su millaje de vuelo, recetaba píldoras benéficas – *El amor es hijo del mal trato*, *Un viejo amor ni se ovida ni se deja*, *La venganza más dulce es la caridad*, *Un clavo saca otro clavo* (37, corsivo dell'autore).

I consigli vengono tutti da boleri, i quali questa volta sono segnalati in corsivo. La varietà è sempre presente nel testo, il quale non diventa mai noioso o ripetitivo, pur usando in modo continuo reiterazioni di vario ordine e grado lungo tutta la *fabulación*, come procedimento primario. Il gioco è coinvolgente e si presenta anche come una sfida per il lettore, nel momento in cui quest'ultimo è chiamato a dirimere le allusioni, indovinare i riferimenti e capire il messaggio sottointeso. Sfidante è ovviamente anche il linguaggio difficoltoso, talvolta gergale e mutevole, poiché le voci narranti secondarie parlano nella lingua del luogo di origine.

Il narratore è in continuo viaggio per l'America Latina e parla con chiunque abbia conosciuto Daniel Santos. Si tratta di persone appartenenti al popolo degli emarginati e li incontra in locali, bar e birrerie frequentati dai più poveri. Iniziando il nuovo bolero *Llevarás la marca* di Luis Marquetti la narrazione si sposta a Cali. La particolarità di questo frammento è che, tranne un'eccezione, non ci sono punti fermi. Si accentua l'oralità, ma soprattutto il flusso musicale scorre libero in una mimesi ancora più da vicino dei versi di una canzone. Senza andare a capo ogni volta, infatti, tutte le frasi sono frazionate con una virgola e una maiuscola che apre il "verso" successivo.

> Tras el lío con Satira se refugió aquí en Cali a beber aguardiente del Cauca, Y a tramitar el olvido, Aquella fue su temporada de mudanza a los sarcasmos y los cinismos, Olvidar es cuesta arriba si uno se dio entero, El se dio entero y cobró en desamor, Usted tiene cara de bolero del genial Pedro Flores, Favorecido quedo, ¿Fue a la persona de Satira a quien él descosió a balazos?, Tanta específica información nunca la tuve, La gente inventa la realidad, En cambio tuve la especifica información de que lanzó una señorita desde la azotea de una propriedad inmueble, ¿Y por qué el desafuero?, porque lo interpeló como no se interpela a varón, Informado quedo, Señorita estólida si no reflexionó los tonos que el varón rechaza, Natural, La de Linda tampoco fue una pendejada de las de sana sana culito de rana, El no había querido ni podría querer a nadie con tan poco frenesí, ¿Linda fue desvelo de él o desvelo de Pedro Flores?, Don

> Pedro Flores le oyó el desvelo y le compuso el bolero *Linda* para que mitigara el dolor y se aferrara a la esperanza (43).

Il fluire musicale è molto accentuato e creato attraverso i procedimenti già visti a livello metrico, retorico e sintattico-lessicale. Si tratta del frammento che prende il titolo di "*Radacción de unos chismes estroídos en el grille Macondo Profetizado de Cali*". "Natural" è la parola, un vocativo, che in seguito, nello stesso frammento, viene ripetuta spesso, andando ad accentuare la ritmica ossessiva che spesso si trova nel testo.

Nel frammento successivo della stessa canzone si cambia di nuovo argomento e l'introduzione segue la stessa formula delle alte tematiche.

> *De la música fundida en su garganta como asignatura obligada de la América en español que lo idolatra*. Lector, abarrota la memoria el entusiasmo incontrolado que consigue su arte. Si el recuerdo de sus bretes mujeriegos hace parpadear la razón, si sus hazañas de borracho que vale alcoholizan el equilibrio, entonces el incensario a su genio es materia para una antología del elogio. Las salutaciones a su talento se ensartan en collar que nunca abrocha. Los cabarets y las salas de fiesta que suman la geografía cambiante de la nocturnidad tienen la ciudad capital en su garganta. Fragmentos de sus boleros cromatizan el sentimento más árido […]. Testigos de la fundición perfecta del bolero en su garganta son. Testigos de los pausados giros que asisten a los boleros cuando él los desmenuza son. Testigos son que reconocen la incantación a la mención solitaria de su nombre. Lector, me callo y echo a un lado para que turnen sus voces los testigos apasionados (45-46).

Il procedimento atto a creare una melodia è chiaro, quello che vorrei sottolineare è l'andamento formulistico che il narratore continua a mantenere, ad esempio: "Lector, abarrota la memoria […]", "[…] la mención solitaria de su nombre", ma i richiami si ritrovano anche in altri elementi, come il riferimento alla geografia. Le formule si configurano come un ritornello, ma al tempo stesso, caricano la figura del narratore di un'aria teatrale, in cui si presenta come un anfitrione sulla scena pronto a presentare questo o l'altro personaggio, pur rimanendo egli stesso interno alla diegesi. Infine, invitando sul palcoscenico lo stesso lettore, chiamato in vario modo a partecipare. Ma tutto ciò, del resto, non sorprende, dal momento che Sánchez è anche un noto autore teatrale.

I versi del bolero che chiudono il frammento contengono una variante importante. Mentre la canzone originale recita "No te seguiré,/poque sé que para ti no valgo nada […]" (Orovio 1991, 147) nel testo viene trascritto: "Yo te seguiré/Poque sé que para ti no valgo nada […]" (46). Probabilmente si può imputare al fatto che cambia il soggetto di cui si parla, il quale non è più la donna a cui pensa chi canta, ma lo stesso Daniel Santos. Uno degli elementi evidenti, e non soltanto in questo caso, è che i versi delle canzoni subiscono spesso delle variazioni, cosa messa più volte in rilievo dalla critica[65]. È risaputo che di ogni bolero esistono spesso più versioni, perché ogni cantante che li abbia interpretati ne ha voluto dare una interpretazione personale, senza contare le versioni che si possono formare nella strada quando il pubblico le canta a memoria. Per tale motivo non dovrebbero sorprendere le variazioni, del resto il narratore afferma di aver trasformando la sua prosa in versi di un bolero, dunque egli dovrebbe assumere il ruolo di io lirico del bolero stesso, come scrittore, e di cantante, come narratore, cosa vera soprattutto nella terza parte. Dunque se ne può dedurre che il narratore voglia dare

[65] Per approfondimenti si veda, per esempio, l'articolo di Salvador Mercado, "Música y memoria en *La importancia de llamarse Daniel Santos*", contenuto in *Ocho veces Luis Rafael Sáchez* (De Maesenneer e Mercado Rodríguez 2008) e la tesi di dottorato di Silvestry Feliciano (1996).

la sua versione originale, o forse, più probabilmente, è soltanto un altro gioco con il lettore. Inoltre, quando quest'ultimo si trova di fronte a una versione che non conosce, sicuramente si ferma ancora di più sui suoi versi, chiedendosi se magari ricordi male o se ci sia un errore. Ciò ha sicuramente anche una funzione di straniamento che mantiene alta l'attenzione del lettore.

Il bolero che segue è *Me extraña mucho,* ancora una volta di Pedro Flores. Un anziano racconta in ordine sparso di Puerto Rico, del patriottismo e di come si dichiarò alla sua donna. Si rivolge a un "tu" che questa volta non è il narratore, ma suo figlio: "Y mira lo otro que me pasó. No sé si fue la corriente de electricidad o la confusión. El asunto es que decidí declarárme a tu mamá sin preparar las palabras" (51). Salvo poi, senza transizioni, rivolgersi al narratore per chiedere: "Enséñame, que yo de esas cosas sí que no sé. ¿Cómo es posible que tú estés escribiendo un libro sobre él y no quieras conocerlo ni de lejos?" (51). Il discorso metatestuale si accentua andando avanti nel testo, i due livelli testuali si alternano continuamente, fino a una confusione totale di ruoli, perché tutte le tematiche sono concatenate.

Seguono, esplorando altri aspetti della vita del cantante, i racconti del pubblico dei suoi concerti e delle sue presentazioni. La comunicazione e l'identificazione tra cantante e pubblico è di fatto un aspetto fondamentale[66]. Uno dei titoli è molto lungo, al contrario del frammento che è invece brevissimo. Si tratta di un riassunto di quanto appena narrato.

> *El autor ejerce el derecho a que la cursilería lo abrigue. El autor ejerce el derecho a citar un tango que ha visto bailar contra un ocaso amarillo por quienes eran capaces de otro tango, el del cuchillo*. Lector, gloso, con dificultad, las emociones inéditas de los gemelos menos gemelos de Panamá: ella era un bolero, todo lleno de gracia como el Ave María. Quien lo bailó no lo pudo jamás olvidar. Ella era el bolero que se magnifica en la resistencia para que lo venza el jardín colgante: críticos de la razón fálica, uníos. Rescato datos adicionales que emborronó mi memoria, fiel secretaria de los gemelos menos gemelos de Panamá […] (58, corsivo dell'autore).

Nel titolo si parla dell'autore e nel testo il narratore commenta il lavoro di edizione che ha dovuto compiere, dunque la sovrapposizione dei due ruoli è evidente. Il lettore è chiamato in causa, come testimone, come analista e come colui che deve sciogliere la matassa che il narratore-scrittore fatica a mettere in ordine. La donna protagonista di questo frammento è identificata metaforicamente come un bolero, è dunque un bolero in una prosa-bolero. Il gioco del narratore, quello autodiegetico in questo caso, con il lettore continua poi con un saluto. Tira infatti le somme e annuncia altri racconti, dando appuntamento alla prossima sezione del libro.

> Avisos cautelosos de cómo se edifican las próximas palomas del milagro. También, recuerdo de la trinidad de subversiones que a él se asocian. Lector, un asterisco oral procede: nuestro hombre no es el ayer que reposa en los oros del recuerdo ni el hoy consumido en las llamas de la actualidad ni el mañana gobernado por la adivinanza. Que no tiene fecha el fuego. Lo que se venera es su paso sin tiempo por el tiempo. Lo que se venera es su cumplimiento en el exceso. Lo que se venera es su inclinación

[66] Teresa San Pedro scrive a proposito del pubblico: "La comunicación que existe entre el pueblo y el cantante, es la misma que existe entre el texto y el lector. La historia de Daniel Santos, es la historia de América Latina. Los personajes con los que se relaciona reafirman su existencia y engrandecen su arte, al mismo tiempo que reafirman la propria existencia y la fama al quedar fijados sus nombres en la obra literaria" (1992, 95).

> abierta a las tres bes: boleros, borracheras, barraganas. Lo que se venera es su estampa de cimarrón liberto, sus canciones que van al ajo de la cosa, su sexualidad sin tempos muertos. Lo que se venera es su aceptada responsabilidad para con el cuerpo que te quiero cuerpo como dijo el venezolano sentado en El Reino De San Judas Tadeo […] Lector, le aviso: a Persio Almonte lo colmo de indignaciones a propósito de la familia siniestra que afrentó y descompuso el promisorio país dominicano. Una vez expresada su indignación autorizo que Persio Almonte me sobresalte con el tema en que adivino el parpadeo de las luces que, a lo lejos, van marcando mi llegada, al final de la primera parte de esta fabulación: la pertinencia de su modernidad áspera y dura, discrepante y agresiva en un continente amargo y descalzo que habla el idioma de mendigar y pedir. Dureza, aspereza, discrepancia y agresión en que se reconoce los que dan la existencia buscando un poquito de felicidad, los que no tienen en qué caerse muertos como concluirá el puertorriqueño que radico en la utopía perforada que es Nueva York. Estranjero en Nueva York por puertorriqueño y estranjero en Puerto Rico por neoyorkino, Guango Orta me paseará por el Palladium después de teorizar sobre la bullanga caribeña y la tristeza blanca. La teoría incurre en llamativos lapsos y llamativos accertos que Guango Orta cedaza por el habla falsamente lumpenal que es un nuevo cultivo entre nostros. Unas prosas de encargo que me hago enviar de Guayaquil, una carta de atestación y una posdata procedentes de Managua, completan la relación que me permitirà comentar, en la parte de la fabulación que titulo Vivir en varón, el placer a que induce su subversión existencial. Subverción la borrachera que combate el error indescifrable que es la vida. Subversión el cancionero. Subversión la negativa a que el jardín colgante lo devalúe la telaraña. Subversiones que confortan la América que es plebeya. Y la que se aplebeya para amenazar. Ahora, Lector, lo dejo en la grata compañía de unos amigos el resto de Las palomas del milagro. Nos encontraremos, nuovamente, durante la segunda parte. Hasta entonces (58-60).

Il frammento inizia con un titolo che annuncia una "comunicazione di servizio" in cui il narratore saluta per spiegare come continuerà il testo fino alla fine della prima parte. Segue una precisazione su Daniel Santos che ancora non compare neanche una volta con il suo nome, ma semplicemente come "él", oppure "él hombre" o "nuestro hombre". Il narratore inizia a fortificare il mito che il cantante già rappresenta e solo dopo, effettivamente, spiega come continuerà il testo. Presumibilmente rimane presente soltanto il narratore omodiegetico, ma la meta narrazione non si arresta. Per esempio un narratore secondario dice a quello primario: "Oiga, Don Rafael, cuando mecanografíe la comparecencia mía escriba miembro donde yo pronuncié güevo" (62). Continuano, dunque, i dialoghi tra narratore secondario e primario, però la voce del narratore-scrittore continua a non farsi "udibile" al lettore. Probabilmente Sánchez vuole imitare il dialogismo del bolero, dove è presente quasi sempre un io lirico che parla ad un "tu" che non risponde mai. Viene però in mente anche un testo come "Luvina" di Juan Rulfo (1953), dove un maestro rurale dialoga con un interlocutore, ma il lettore può leggere solo le parole del maestro, il cui discorso si assimila a un monologo.

> Coherente es, muchísimamente, el hombre que usted anda novelando. ¿No es una novela? Pero, en cualquier vida humana se debate una novela. Con nada más que una vida se pueden sastrear cien páginas que parezcan fingimiento de Benito Pérez o Eugenio Sué. La cosa es encarcelar, en capítulos que no cansen, una vida inquietante. La vida propria es buena si el estómago le da al novelista para meterse la cuchilla y explorarse […] Persio Almonte sospecha que si usted no está novelando a ese hombre lo estará biografiando. ¿Cualquier género literario menos biografía? ¡Una fabulación! ¿Y qué es una fabulación? (62).

Nell'ultima parte, fino a questo momento, ha parlato soltanto Persio Almonte, il quale discorre del soggetto del libro, del trujillado e di ciò che gli torna in mente, ma in cambio dei suoi ricordi chiede che ogni volta che pronunci "LA BESTIA", questa espressione sia trascritta in lettere maiuscole (65). Così è, dunque, nel testo che trasgredisce alle regole e rende "scrittori-secondari" quelli che sono narratori secondari. Inoltre, nel testo continuano ad intrecciarsi argomenti anche molto diversi da ciò che riguarda soltanto il cantante, tra cui ad esempio la politica. Ma, più esattamente, si potrebbe dire che la musica popolare è il fattore che unisce tutta l'America ispanica, è presente in ogni momento della vita quotidiana e si mescola, dunque, a tutti gli aspetti della realtà.

A New York un altro intervistato traccia la differenza tra il carattere dei bianchi, dei neri e dei mulatti. Sono i ricordi di Guango Orta, collezionista che ha studiato il "tipo" e il pubblico del "tipo" (66-67). Nel secondo frammento di questa voce narrante è presente un altro concetto ripetuto nel testo.

> Admirarlo es una seña de identidad para los derrotados que respiran porque el aire es de cachete todavía. Los que dan la existencia buscando un poquito de felicidad. Los que no tienen en qué caerse muertos. Admirarlo es estar en algo para el que vive de una sobredosis de cojones y dice – *Pa bravo yo*. Admirarlo niega el siniestro libreto que puede acabar siendo la puñetera vida (67, corsivo dell'autore).

La povertà e il razzismo sono alcuni degli argomenti che vengono toccati nel romanzo, ma è soprattutto il tema dell'identità che vi trova spazio. Il presente personaggio parla con il narratore, chiamandolo Wico Sánchez, di Daniel Santos e dell'opera dell'autore stesso. Ci tiene a mettere bene in chiaro che Sánchez non gli piace come scrittore e se iniziasse a scrivere sarebbero problemi per la sua fama.

> El día que yo me decida a escribir peligra tu fama. A propósito de tu fama, Wico Sánchez, quiero comunicarte que tu obra narrativa me gustaría menos que tu obra dramática si no fuera porque tu obra dramática no me gusta absolutamente nada. […] Y si te muores, Wico Sánchez, ¿contra quién proyecto los colores sin temperar de mi envidia? Aunque se tertulie que te sobran ocurrencias pero que te faltan ideas. Aunque se chismee que eres el cruce satisfactorio entre el *charmer* y el *bluffer*. Aunque se maligne que el éxito inmerecido y desorbitado de la *Guaracha del Macho Camacho* te ha dejado manco y mudo. Aunque se susurre que eres, seguramente, un *homo ludens* porque eres, inseguramente, un *homo closet*. El único escritor regio, apocalíptico y triunfoso de la literatura antillana eres tú. El único invidiable. Los demás son tuyos, demócrata Walt Witman. Nueva York: Cosmópolis (68, corsivo dell'autore).

È il narratore secondario a fare la citazione, ma è pur sempre Sánchez a scrivere e dunque ad autocitarsi[67]. Tuttavia non si tratta di una semplice autocitazione, in verità, affermando che egli è l'unico scrittore famoso e trionfatore della letteratura antillana, si sta autocelebrando e si tratterebbe di una vera e propria mitizzazione dell'autore, secondo Maja Horn (2006). Però, lo scrittore entra come personaggio nella storia e si finzionalizza. Insieme allo scrittore, in questo caso, vi entra anche il testo che sta

[67] Efrain Barradas indica i testi di Sánchez come auto-intertestuali: "Por ello entendemos un tipo particular de intertextualidad donde el pre-texto, o sea la obra aludida, asimilada, citada o parafrasada, es un texto del mismo autor. En otras palabras: el autor emplea la auto-intertextualidad cuando se cita o se parafrasea a sí mismo" (1981, 86). Secondo Fernando Feliú, Sánchez usa spesso l'autocitazione e considera *La importancia de llamarse Daniel Santos* persino auto-intertestuale, perché l'autore scrisse un saggio nel 1980 dal titolo "La importancia de llamarse Daniel Santos", prima di scrivere il romanzo (Feliú 2000).

scrivendo, finzionalizzandosi a sua volta, per cui si capisce anche l'insistenza della voce narrante sul tema della verità finzionalizzata. Ma, se tutto ciò è vero, anche l'autocelebrazione potrebbe essere a sua volta una finzione. Ovviamente Sánchez si diverte a giocare su tutti questi livelli, da perfetto "*homo ludens*".

Alla fine dell'ultimo frammento della prima parte compare finalmente il nome di Daniel Santos (74), sta per iniziare, infatti, l'esaltazione mitizzante di tale nome. Il frammento si chiude con i primi versi del bolero *La paloma del milagro*, di Pedro Flores, che continua nella seconda parte a partire dalla fine del primo frammento, sancendo una continuità tra le due parti dell'opera.

In "Vivir en varón" Sánchez narra le umili origini del cantante, la sua infanzia e l'adolescenza. La povertà, che caratterizzò i suoi primi anni di vita, condizionò e forgiò la sua personalità di macho. L'obbiettivo che si pone, comunque, è la distruzione del mito di Daniel Santos, ma l'unico risultato che riesce ad ottenere è un potenziamento del mito stesso. Del resto, come nota anche William Megenney (1999), il mito non si può distruggere e con tale parola Sánchez intende dire che intende studiarlo. Smonta il mito per conoscerlo e per capirne il meccanismo e quasi non sa da dove iniziare, "lector, ¿cuál le digo?", ma sembra comunque più significativo il titolo e l'inizio del secondo frammento.

> *Venid Lectores, venid, al gran teatro de las simpatías afines. Venid lectores, venid, al gran teatro de las obsesiones*. Desarmar un mito se complica porque hay que inventariar qué fue lo que lo hizo sueño público. Campbell, el Joseph Campbell, el mitólogo, aduce que los sueños son mitos privados, que los mitos son sueños públicos. Eficaz es la simetría de la antítesis, transitable. Permítanme que la transite, fugaz y superficial. El sueño liberta la represión en la cárcel umbrosa de los párpados. Proprio de brujo diplomado en las ciencias surrealistas del histérico Sigmund Freud es el son de que en el sueño gesticula lo que se reprime despierto o lo que despierto no se reconoce. En el sueño cobra apariencia y rezuma intimidación el gran teatro de las obsesiones (77).

Dunque si conferma che il narratore, oltre alle sue altre funzioni, è anche un teatrante, oppure le ossessioni, la mitologia, i sogni, sono null'altro che teatro. Magari entrambe le cose. Il narratore afferma e nega, dice qualcosa, per poi rigirare la frase, creare confusione, sonorità sicuramente, ma al contempo dice tutto e il contrario di tutto. In mezzo a citazioni e parodie. Il gioco ludico del testo è totalizzante e sembra non avere una fine.

Della leggenda ricorda intanto i soprannomi, per poi specificare che il mito, o sogno pubblico, è differente per ogni persona.

> Sueño público, mito de Daniel Santos, el Inquieto Anacobero como lo ñañigaron en La Habana, el jefe como lo nombrarono en el barrio Guayaquil de Medellín. Lo que atrae del mito, del sueño público, varía de soñador en soñador (78).

Il narratore descrive cosa può affascinare di un mito per poi concludere: "El mito se inmortaliza en el gran teatro de las simpatías afines, el gran teatro de las obsesiones. El sueño público exhibe su eternidad en el museo de la memoria colectiva" (78). Ovviamente, per essere un mito deve necessariamente essere anche un'ossessione, o meglio, sono le ossessioni a codificarsi come miti, attraverso la storia. La memoria collettiva lo crea e lo conserva, tentarne la distruzione significa combattere una battaglia. Come intende condurre lo scontro, ovvero come è scritta questa seconda parte, lo spiega nel modo seguente:

> Vámonos a batallarle a lo difícil. Vámonos a desarmar el sueño público, el mito de Daniel Santos que vive y sobrevive en el gran teatro de la afinidad sentimental de la América amarga, la América descalza, la América en español que lo idolatra. Afectuosamente nos vamos. Con el contrapunto de los boleros que en su garganta hallan los ribetes de la forma ideal seguimos. Y con los riesgos de la adivinación (79).

Il narratore usa il plurale, a questo punto il lettore è reso pienamente e scopertamente complice nel progetto narrativo, ma è anche vero che la voce narrante potrebbe riferirsi alternativamente o contemporaneamente alle persone intervistate che gli hanno raccontato le proprie storie. In questa sezione, infatti, non ci sono interviste e tutto passa attraverso il narratore, il quale dà, per esempio, la sua opinione anche sulla moda, spesso inautentica, e spiega che Daniel Santos è ancora in voga, perché è moderno, ovvero, perché la modernità gli appartiene. In questa sezione la voce narrante esprime direttamente il suo pensiero e continua a parlare anche dell'America nel suo insieme, delle differenze che la caratterizzano, oltre che dei suoi problemi sociali.

> Además, el fufú, el vudú, la santería, la invocación a los espíritus de la luz, el exorcismo a los espíritus atrasados, las ánimas mensajeras, el despojo de las malas influencias con escobas de poleo, la portación de la piedra de azabache y otras sediciones esotéricas, son magicismos que conectan medio continente latinoamericano: continente desengañado con las religiones enquistadas en la defensa a ultranza de los que trabajan menos y comen más (82-83).

Narrando le origini di Daniel Santos, parte dell'attenzione si concentra sui luoghi abitati dai poveri, i quali devono necessariamente essere audaci e solidali tra di loro. Sono queste le persone che interessano al narratore, tra di loro indaga e lo stesso Daniel Santos ne fa parte. Il maschio latinoamericano, però, ha anche delle consolazioni, insiste, infatti, con un ritornello: "El consuelo de una vorón completo de quince, dieciséis, diecisiete años, es […]" (85) al quale fa seguire di volta in volta i varie argomenti, ovvero, sesso, fumo, alcool, violenza, per finire con il linguaggio volgare. Daniel Santos adotta i codici della "barriada", ma a farlo diventare mito: "Fueron la audacia existencial, los retos emprendidos a todo jender, la distinción de su tipo caribeño rizado, el inconfundible timbre vocal y los méritos restantes los que impusieron su arte y su modernidad sin época" (86). A ciò si aggiungono altri elementi come la fama di donnaiolo e di seduttore, il repertorio delle canzoni e via dicendo. Il bolero è perfetto per la sua personalità, avendo un testo fortemente machista.

> Lector, ¿entiende ahora por qué camino estas zarzas tras comprometerme a desarmar un mito raso y sato, un sueño popularecho y al natural? Lector, ¿entiende ahora por qué viajo en la guagua trotona que pasa por donde se enjuambra la modernidad y sigue, derechita, hacia las otras paradas que fragmentan la totalidad? Hacia el nombre como talismán. Hacia los poderes de la música. Hacia la bohemia como sistema. Hacia la vellonera como recetario para incautos. Hacia La Noche Nuestra Que Está Acá En Los Suelos, Hacia los mil y un tics del macho (87).

Insiste molto su "[…] un mito raso y sato, un sueño popularecho y al natural" che diventa uno dei ritornelli della sezione. Sottolinea che si tratta di un mito popolare, quindi dell'anima di un popolo. Ma anche "[…] La Noche Nuestra Que Está Acá En Los Suelos […]", è un refrain, parodia di "Padre nostro che sei nei cieli". Si tratta della santificazione della notte terrena, celebrata con la musica. L'attenzione poi si sposta sul pubblico del cantante. Il mito, essendo tale, è imitato dalla folla.

> Y el público, cuyos sueños convergen en el hechizo de la imagen de Daniel Santos, rebusca la letra de los boleros y las guarachas, que él canta, convencido de que son recoveros de la propia existencia trastocados en canción; letras de un pasionario doméstico que la música encandiló (88).

Il narratore fa notare come Daniel Santos abbia ammiratori anche tra le persone più abbienti, borghesi e ricchi altolocati. Tutti sono pronti a piangere e a commuoversi per le parole delle canzoni che canta, perché ognuno si identifica in quei versi, i quali raccontano la vita della popolazione intera, o per lo meno questo crede il suo pubblico.

Più avanti il narratore spiega perché il nome sia fondamentale e usa la variante: "[…] la mensión solitaria de un nombre" (94). Nella tragedia di *Romeo e Giulietta*, la protagonista afferma che il nome non è importante. Così Sánchez è costretto a contraddire Shakespeare. Il mito secondo Barthes (1957) è una parola[68]:

> Naturalmente non è qualsiasi parola: al linguaggio occorrono particolari condizioni per diventare mito; e lo vedremo subito. Ma va stabilito energicamente sin da principio che il mito è un sistema di comunicazione, è un messaggio. Dal che si vede che il mito non può essere un oggetto, o un'idea; bensì un modo di significare, una forma (191).

Il nome è una parola, infatti Sánchez spiega, in tutta la seconda parte, che cosa significa il nome di Daniel Santos e cosa rappresenta, infine qual è il suo messaggio. Non è la persona, ma il suo nome che ha assunto un valore collettivo, ad essere un mito, per questo non può essere d'accordo con Giulietta.

> El resto de los mortales, principiado el resto con el bardo inglés y terminado con quien boleriza esta fabulación, el seguro servidor de ustedes Luis Rafael Sáncheaz, se conmueve antes los tormentos padecidos por la infeliz Julieta Capuletto. Pero, el seguro servidor de ustedes disiente de la fanática presunción de que el nombre es lo de menos y opta por contradecir a Julieta. El nombre impone. El nombre compone. El nombre dispone el clamor, la amargura, el purgatorio, el alivio que sólo un nombre consigue, un nombre entre los nombres. El nombre salva de la noche inaugural. Lo que es, lo que aspira ser, empieza por nombrarse aunque, nombrado, acaba por callarse. Dende el nombre se adora y se aborrece. Lo que está dentro de un nombre no puede estar fuera de él (94-95).

Per quanto riguarda la musicalità della prosa, si noti come la lentezza iniziale, intervallata da momenti più veloci dovuti al ritornello, precipiti verso una sonorità molto più serrata e veloce arrivando più o meno a metà del periodo. La ritmica risulta accentuata per via della metrica più regolare, a partire dai parallelismi. Il resto si ottiene con le rime e le varie ripetizioni.

El nombre impone	— ⏤ ——— ⏤ —	5 s.m; p.a. 2 4
El nombre compone	— ⏤ — — ⏤ —	6 s.m.; p.a. 2 5
El nombre dispone	— ⏤ — — ⏤ —	6 s.m; p.a. 2 5
el clamor	— — ⏤	4 s.m.; p.a. 3
la amargura	——— — ⏤ —	4 s.m.; p.a. 3
el purgatorio	— — — ⏤ —	5 s.m.; p.a. 2 4

[68] Salvador Mercado fa una lettura de *La importancia de llamarse Daniel Santos* cercando di ricostruire in che modo l'autore citi implicitamente *Miti d'oggi* di Barthes, pertanto rimando a tale saggio, in *Ocho veces Luis Rafael Sánchez* (123-138), per approfondimenti.

L'applauso gli arriva da tutto il continente unito: "Y el aplauso de todo un continente, sugestionado por una vida que pasó a ser epopeya del desarreglo, inscribió su nombre en el apartado del reconocimiento" (96). Daniel Santos è un cantante di bolero e di guaracha, sono innumerevoli le canzoni che ha interpretato, e dunque il narratore ha di nuovo il dubbio su quale citare: "Lector, ¿cuál le digo? Que el capítulo de las guarachas con que Daniel Santos evangeliza las Américas que unen las cinturas entre los dos oceano nupciales está más surtidos que la esperanza del pobre" (101). Il punto principale è comunque che questa musica unisce l'America, essa ha infatti un potere enorme: "Los poderes de la música verifican el mañana, el hoy, el ayer. Que la música tiene el albedrío de resuscitar – *Pasado, levántate y anda*. Y de ser interlocutora del presente. Y de lo que, rosadamente o en lutos, se avecina" (103, corsivo dell'autore). La musica ha allora le stesse capacità di un dio.

Proprio a metà del testo compare un frammento dedicato all'"América amarga", dal titolo "*La herencia sonora del sonero Orfeo*". Il ritornello, frazionato, insiste su tutto il testo, dove l'America è accomunata dalla musica, che pur nelle sue diversità è sempre presente. Orfica è l'America e orfici sono i naturali dell'America amara. I Caraibi ne sono la capitale e la bandiera è costituita dalla guaracha e dal bolero, due opposti che si armonizzano. "La bandera de la nación febril que es el Caribe ondea su majestad ilimitada si la enarbola la garganta patriarcal de Daniel Santos" (105). I confini sono ben delineati: "[…] de la Tierra Del Fuego a Punta Gallinas, de Vieques a Pinar Del Río, de Darién hasta Veracruz, de la Costa de los Mosquitos hasta el espinazo de los Andes" (103-104).

Come sempre saltando ad altro argomento, il narratore racconta una nuova caratteristica del cantante. Daniel Santos era un bohémien e nessuno più di lui vi si dedicò con gusto.

> Gustos de bohemio infaticabile que se sorbe la letra de un bolero como si desbravara una boca. Letra insolente a veces – *Vende caro tu amor, Aventurera*. Letra frívola a veces – *Yo quiero ser un jugete, Si es de tu querer*. Letra despreciativa a veces – *Soy tuyo porque lo dicta un papel*. Letra sarcástica a veces – *¿En qué quedamos por fin? ¿Me quieres o no me quieres?* Letra apocalíptica a veces – *Y una lluvia de luceros, A tus pies se tenderà*. No, no está pero que nada mal casar bohemia y magia en la persona de Daniel Santos. Y filiar el casamiento a su mito raso y sato, popularecho y al natural (107-108, corsivo dell'autore).

Segue la glorificazione della "vellonera" e il tentativo di costruire la notte come genere letterario. Intramezzato dal bolero *Noche de Ronda* si parla di "¡La Noche Nuestra que Està Allá en Los Cielos!" (114), ma anche della notte terrena: "La Noche Nuestra Que Está Acá En Los Suelos radicaliza los sentidos, los persuade a corear el cancionero que impide que el músculo duerma y la ambición descanse" (114). Elogio o preghiera, sono gli elementi essenziali alla vita del macho, per cui non poteva mancare la celebrazione al "melodramón", tipico del bolero. "Que el melodramón embellece el sufrimiento con la sintaxis cadencial. Como amontonamiento de histerias desopilantes defino el melodramón" (115), "Un melodramón, sanamente neurótico, es el entretelón del amor carnal" (116). A questo punto il narratore decide di riprendere le fila del discorso, facendo un riassunto e spiegando perché ha parlato di alcuni argomenti.

> Lector, últimamente, canté los usos de la vellonera, elogié el melodramón, aboceté la noche celestial y la noche terrenal, el bolero lo ascendí a bolerazo y halagué el tango tildándolo de matador. ¿Cómo que por qué? El vivar la vallonera, el elogio al

> melodramón, la indagación de las dos noches, las texturas del bolero y del tango, generan un esquema de causaciones y hábitos que, a la vez, generalizan la ortodoxia de vivir en varón. Varón colono de la noche. Varón soledumbroso como gato echado junto a la vellonera. Varón histriónico que en el melodramón del bolero y del tango cotiza el poder de los lagrimones, la fulminación de los besos brujos. Varón mandamás, varón abanderado de la cultura latinoamericana de la noche que salgo a costear con Daniel Santos como rosa de los vientos, con Daniel Santos como aguja de marear: cultura del ocio negociable que hace su agosto cuando la noche se convierte en ruidoso decorado […] (117).

Il narratore continua a frammentare il suo discorso, a renderlo difficile in un gioco caleidoscopico dove cambia continuamente il soggetto, il linguaggio, il luogo e dove non ha mai importanza il tempo. Continuando con ciò che caratterizza il machismo, descrive la concezione che ha il macho del gioco del biliardo. Concepito come elemento esclusivo della mascolinità, il narratore lo celebra, come aveva fatto con gli altri fattori essenziali, elevandolo ad altare religioso.

> Y el varón le presta al billar la puesta al día de los mil y un tics que su sexo patentiza: el palabrón tremendoso, la famita barriadal de campeón, la confesión de los proyectos de anarquía genital. La anarquía genital es la profecía de la varonía dogmática, la varonía infalible, la varonía papal, el machismo a todo tren. La anarquía genital es hábito ancestral, error incorregido, vicio generalizado por la América amarga, la América descalza, la América en español; hábito, error, vicio que tiene el foco epidémico, el bunker de estrategia, el Vaticano sacrosanto en el billar (122-123).

È evidente come il narratore usa Daniel Santos come simbolo del machismo, ma in realtà parla di tutti gli uomini latinoamericani. Spiega che il macho ha l'esigenza di apparire come tale, pertanto deve aderire a una serie di regole che ne stabiliscono il comportamento, la postura, l'abbigliamento e ogni particolare. Nelle regole da seguire vive la contraddizione nell'atteggiamento tenuto con le donne, messa in rilievo anche dai primi versi di *Virgen de medianoche* che compare tra un frammento e l'altro. In tale canzone, infatti, l'io lirico usa un linguaggio e un trattamento della donna tipico della poesia cortese, ma contemporaneamente le dice di spogliarsi, e poi di rivestirsi, poiché si tratta in verità di una prostituta. Al modello appartiene anche l'esaltazione della verginità e del fallo, ma sesso e purezza non possono coesistere, come già faceva notare Sor Juana nel seicento.

La cosa più importante di tutte rimane comunque il canto: "El canto es bastión de caridad, esperanza, fe, asilo cuando mueren la caridad, la esperanza, la fe. El canto es un sagrado cuando el sinsabor coordina y la disperción se aprueba, tabla de salvamento cuando el tirano se atornilla, compás de espera" (132). Tutti cantano ed è qui che il narratore, in un inciso, avvisa che "[…] una nación es un documental con adecuaciones de ficción, una nación es una narración" e dunque il narratore sta narrando l'America (132).

> ¡En el mundo en conclusión todos cantan lo que son o lo que aspiran! Y cuando no cantan suplican la intercesión del cantor que canta en nombre de todos: el perdedor, del que convalece de unas lástima, del estoico y del digno, del que pudrieron en la cárcel por inconformarse, de los que la vida derrota (133).

Forse è per questo che un cantante diventa facilmente un mito, soprattutto se è simbolo di un popolo, perché uguale ad esso. L'ultimo frammento della seconda parte prende il

titolo di "*El mito inconclusamente desarmado*". I quarantacinque brani in cui è divisa questa sezione del libro non sono serviti, se non a rafforzare il mito e a studiarlo.

La terza parte, di quarantasei frammenti, racconta cinque storie differenti che si configurano come se fossero dei veri e propri boleri. L'incipit di questa parte avverte ancora una volta il lettore su cosa debba aspettarsi.

> Nombre de guerra que perdimos tiene el bar donde me apropio del dramón que sigue – errores de soltería, heridas sin restañadura, una paternidad discutibile y una rubia salaz y malvada que regresa a atormentar. Para mudar el dramón a estas páginas decidí rebajarle la verdad. Para que la verdad no lo hiciera harto dudoso lo fundí con mentiras livianas, de repente ascendidas a hermosas mentiras. ¡Si es que hay mentiras hermosas! Para que la verdad no impacientara acabé por orbitarle las incredulidades (136).

La prosa continua ad essere musicale. Non si può parlare di un vero schema ritmico, ma sì di richiami e di somiglianze se si studia la metrica di questo passaggio. Il bolero, in effetti, non ha quasi mai uno schema metrico regolare, essendo per lo più in versi liberi e sciolti. Del resto queste storie si configurano, nell'intenzione del narratore, come dei boleri in prosa e non una semplice trasformazione della prosa. Lo schema è il seguente:

Nombre de guerra que perdimos	— — — — — — — — —
tiene el bar donde me apropio del	— —— — — — —— — — — — — — —
dramón que sigue	—
errores de soltería	— — — — — — — —
heridas sin restañadura	— — — — — — — — —
una paternidad discutibile	— — — — — — — — — — —
y una rubia salaz y malvada	—— — — — — — — — — —
que regresa a atormentar	— — — ——— — — —
Para mudar el dramón a estas	— — — — — — — —— — — — —
páginas	
decidí rebajarle la verdad	— — — — — — — — — —
Para que la verdad no lo hiciera	— — — — — — — — —— — —— — — —
harto dudoso	—
lo fundí con mentiras livianas	— — — — — — — — — —
de repente ascendidas a hermosas	— — — —— — — — —— — — — — —
mentiras	
Si es que hay mentiras hermosas	—— —— — — — — — —
Para que la verdad no	— — — — — — —— — — — —
impacientara	
acabé por orbitarle las	— — — — — — — — — — — — — — —
incredulidades	—

Forse è più chiaro indicando il numero di sillabe a accenti:

s.m. 9.	p.a. 1 4 8
s.m. 14	p.a. 1 3 7 11 13
s.m. 8	p.a. 2 7
s.m. 9	p.a. 2 8
s.m. 10	p.a. 6 9
s.m. 10	p.a. 3 6 9
s.m. 8	p.a. 3 7
s.m. 11	p.a. 4 7 10
s.m. 11	p.a. 3 6 10
s.m. 14	p.a. 6 13
s.m. 10	p.a. 3 6 9
s.m. 13	p.a. 3 6 9 12
s.m. 8	p.a. 1 4 7
s.m. 11	p.a. 6 10
s.m. 15	p.a. 3 7 14

L'andamento è misto, giambico e trocaico, ma prevale quest'ultimo, accentuando l'impressione di sonorità. Infatti, l'andamento giambico è più simile alla normale prosodia della lingua parlata. Il lettore ha l'impressione di una sonorità più forte rispetto a quanto letto fino ad ora: "Preguntó la vida, economizándose en la voz sujeta de quien arma esta fabulación y la boleriza con vaivenes, el seguro servidor de ustedes Luis Rafael Sánchez" (136).

Preguntó la vida	— — — — — —	s.m. 6	p.a. 3 5
Economizándose	— — — — — — —	s.m. 6	p.a. 5
en la voz sujeta	— — — — — —	s.m. 6	p.a. 3 5
de quien arma esta fabulación	— — — —— — — — — —	s.m. 10	p.a. 3 9
y la boleriza con vaivenes	— — — — — — — — — —	s.m. 10	p.a. 5 9
el seguro servidor de ustedes	— — — — — — — —— — —	s.m. 10	p.a. 3 7 9
Luis Rafael Sánchez	— — — — —	s.m. 5	p.a. 1 4 5

Se si esclude l'ultima sezione, il nome dell'autore, lo schema ritmico in questo caso è molto più preciso. Di conseguenza è chiaro il motivo dell'accentuata sonorità percepita dal lettore. Si possono anche apprezzare i giochi serrati con le ripetizioni che rendono il testo molto veloce e ritmato: "El días de las madres, eso sí, le compra un bizcocho a la Mai. El día de los padres, eso sí, le compra un bizcocho al Pai" (138).

> Y yo no sé por qué le dicen Ratón porque ratón, en sinceridad, no parece. […] Mi hermano Nené me ha dicho que a él le han dicho que a mí me dicen Habichuela. Dígame usted, en sinceridad, si yo me parezco una Habichuela. Mi hermano Nené me ha dicho que a él le han dicho que a nuestro hermano Crispín le dicen El Ropero. Yo le digo a usted, en sinceridad, que mi hermano Crispín, que levanta pesas y tiene el parecido con Rambo, no parece un ropero (138).

Passando ai contenuti, in questa terza parte sono raccontate storie di persone comuni, le quali però hanno l'abitudine di ascoltare canzoni del cantante o sono collezionisti dei suoi dischi. La prima avventura narrata, il primo "bolero" che Sánchez scrive, è la storia di Lipe. Al narratore occorrono quattro notti per conoscerla tutta e a distanza di mesi la rielabora e la racconta, come afferma, insieme a Lipe.

Contemporaneamente ne approfitta per descrivere il suo lavoro sul testo, ovvero il mestiere dello scrittore.

> Yo le debo el dramón que todavía, a meses de escucharlo, podo, ajusto, fiscalizo, le redirijo la furia y el sonido – scribir es borrar mil veces lo reescrito, escribir es reescribir mil veces lo borrado. El dramón se lo apropriaron mis oídos en cuatro entregas nocturnas de viernes. […] Las cuenta [las confidencias] él, las cuento yo, a dúo las contamos. ¡Letras de boleros con presagio aún por melodiarse! (137).

All'interno della prima storia continuano i riferimenti alla scrittura e compare un frammento con il titolo di "*Vida y literatura. Texto abierto y texto cerrado*".

> La afirmación no es sólo una perogrullada divertida. Es, también, el rescate de una llave verbal che abre cualquier discurso – *La literatura siempre llega tarde*. Tras iniciar el discurso con el resplandor de esa abracadabra se procede a argumentar, perogrulladamente, que la literatura llega después que la vida se pronuncia, extralimitada, desconcertante. Y mucho después que una idea prende entre los asombros que la vida contiene y obliga el decir estupendo – *Si parece literatura*. Porque la vida parece literatura, artificial organización de espacios y finguimientos, embuste madurado por el trabajo fabulador y sus rigores, parecería que necesita mirarse en el espejo de lo inventado para reconocerse: espejo que es espejismo que se despeja. […] a la literatura se le exige que dosifique el descabellamiento que, a diario, la vida moltiplica, que minimice la casualidad. También se le requiere evitar las conductas que no se motivan si bien la vida incurre en desfachateces a las que les falta motivación, un ápice de sentido. También se le desaconseja la exajeración como si la vida no fuera exageradísima. También se la frena con la cadena corta de la lógica y la cordura que, a diario, la vida desdeña. […] Si la literatura contempla la vida a ventajosa distancia, si la rastrea, sabuesamente, para intenderla, si le prueba la insulsez o le evidencia los costurones, procede que se resista a los gajes pluriformes de la concesión, que juramente la coherencia, que se regimente. […] Aunque un autor que sale a ratificar un mito popularecho y al natural, a buscar uno o dos personajes, encuentre una docena en un bar puertorriqueño, raso y sato, nombrado, difensivamente, *Las Malvinas*. ¡Texto cerrado es la literatura, obbligatoriamente verosímil, cada página un cálculo, finalmente édito lo reescrito mil veces! ¡Texto abierto es la vida, por lo regular increíble, una casualidad tramposa cada día, de fijación imprecisa! (149-151).

Si va al di là della pura metatestualità, poiché si tratta di una riflessione quasi filosofica del rapporto tra la vita e la letteratura. La vita è molto più straordinaria della letteratura, la quale per imitarla deve essere incatenata a un grigiore che non appartiene alla prima, eppure quando si verifica qualcosa di ancora più straordinario tutti dicono che sembra letteratura, ovvero finzione. Una contraddizione, insomma, indirimibile, in cui la letteratura è obbligata a negare lo straordinario della vita, mentre quest'ultima non vuole credere alla sua singolarità e la confonde con la finzione. Ma soprattutto le due si mescolano, diventando una cosa sola[69]. Questi interventi del narratore sono come degli apparte teatrali (Silvestry-Feliciano 1996), monologhi, che l'autore inserisce, forse per aumentare la confusione del testo. Il frammento di bolero, una quartina, che chiude questo discorso è il seguente:

[69] Si veda quanto scrive William Megenney: "[…] la vida y la literatura se cruzan, se mezclan y se confunden a tal punto que ya no son dos entidades distintas sino una sola entidad compuestas de los mismos elementos cósmicos de los cuales está hecho todo el universo – al nivel sub-atómico todo es igual" (1999, 8).

> Nada ha quedado en mi vida,
> Después de su cruel venganza,
> Nada palpita en mi pecho,
> Si no es la desilusión (151).

Il bolero si intitola *Venganza* e il suo autore è Pedro Flores. Se questo è il commento finale al frammento, sembrerebbe che il narratore sia deluso, forse dalla menzogna. La strofa successiva dello stesso bolero, "Hoy me sobran los pesares,/mi fe es una fe mentida,/tanto cambió en un segundo,/que hoy todo en el mundo parece mentira" (153), si lega comunque al resto della canzone e di conseguenza al frammento appena citato. Si ritorna al concetto della realtà finzionale. Ad ogni modo si chiude la storia e si passa alla successiva, questa volta in Venezuela.

Questi racconti sono solo abbozzati, poco chiari e racchiusi tra ritmiche e divagazioni. Come già detto, sono concepite come fossero dei boleri e la conferma la si trova nel titolo del frammento che dà inizio alla nuova narrazione, la storia di Maracucho: "*Biografío, con la especulación que nace del mirar, a Maracucho – parte de la pareja contrariada en el bolero que levanto por Venezuela*" (153). Ma si vedano anche le seguenti citazioni: "Maracucho empezó a despedirse sin irse. Marisela empezó a amarlo con el miedo de perderlo. Entonces se produco la estrofa penúltima del bolero de la contrariedad y el desamor" (161). Il bolero è metafora della storia che il narratore racconta. Sul concetto insiste, scandendo le strofe: "Entonces, se produco la estrofa última del bolero de la contrariedad y el desamor. El amor de la caricia yerta y el beso que ya no besa" (162). Si tratta dell'ennesima invenzione, la quale può andare avanti fino a un certo punto: "[…] Uno deja de inventar porque ha doblado la esquina de la tortuosidad sin el garante de un prestigio en estos tejes y manejes […]" (162). Rimane il dubbio di come la protagonista abbia continuato la sua vita e se abbia superato la fine della sua relazione amorosa, ma nel testo del bolero normalmente è così, sono presenti soltanto frammenti.

A Cali, invece, il narratore parla di sé e del suo paese. Lui può uscire da Puerto Rico quando vuole, ma Puerto Rico non esce mai da lui, così si domanda se sia questa la sindrome del "colonizzato". Beve, è malinconico, e parla del suo paese, poiché questo lo identifica; le persone si identificano sempre nel proprio paese.

Passando rapidamente alla fine della terza parte è interessante segnalare che l'ultimo bolero posizionato tra un frammento e l'altro e, quindi, quello che funge da chiusura, è *Amor* di Pedro Flores, lo stesso bolero citato all'inizio dell'opera[70]. La canzone, dunque, dà circolarità all'opera di Sánchez, che dopo aggiunge soltanto la "Despedida", poche pagine con le quali prima di tutto si conferma la circolarità, infatti le prime parole richiamano testualmente l'incipit.

> Algunas geografías, la letra de las canciones, su nombre, otros nombres populares, integraron la verdad racionada del texto anterior. Todo lo otro fue escritura hacia el riesgo adivinador, permiso a los oleajes alucinatorios de mi Caribe natal, invenció (202).

Le differenze sono minime, come è facile vedere, del resto il passaggio funziona bene sia come presentazione sia come riassunto dell'opera. A modo di discografia, poi, la voce narrante cita i testi che ha utilizzato, con i relativi autori. Paga anche tutti, o quasi, i debiti letterari per finire con i ringraziamenti. Il penultimo paragrafo si apre con la

[70] Le due citazioni presentano un'unica variante: "La única, magnifica ilusión" (20) diventa "La única, magnifica emoción" (199).

seguente frase: "La neurosis de la insatisfacción la sostuvo la fundación *Guggenheim* que me becó en el año 1980" (204). Dunque torna ad insistere sulla sua insoddisfazione, ma si leggano le ultime parole di commiato:

> Lo dicho es, más o menos, lo que quiero decir. Digo más o menos porque el alcance de esa relatividad es suficiente soberbia. Lector, ahora diga usted (204).

Finalmente appare più chiaro, si tratta di una approssimazione, il testo è una delle moltissime riscritture della riscrittura, come direbbe il narratore, o forse lo scrittore. Insomma, un testo non è mai finito. Dare la parola al lettore, infine, conferma il dialogo e la collaborazione di quest'ultimo lungo tutta l'opera. Ciò che, invece rimane da determinare è di che tipo di testo si tratti. Saggio, antologia di boleri, biografia, autobiografia, romanzo[71], cronaca, raccolta di racconti, ci sono elementi per ognuno di questi generi. Boris Tomaševskij lo definirebbe un romanzo di tipo pubblicistico:

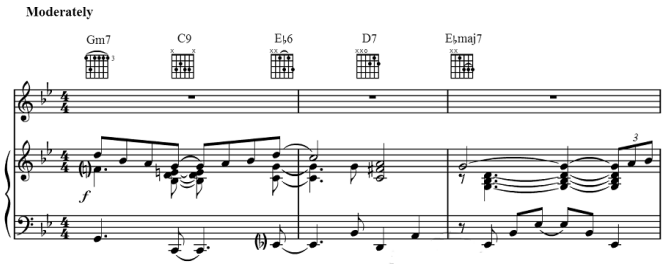
> Una classe a parte è costituita dal *romanzo senza intreccio*, caratterizzato da estrema attenuazione (a volte, addirittura dall'assenza) della *fabula*, dalla possibilità di trasporre le varie parti senza che si percepisca un mutamento dell'intreccio ecc. A questo genere si potrebbe collegare qualsiasi forma descrittiva di ampie dimensioni, costituita da "saggi" connessi fra loro, come le "note di viaggio" […]. Nella letteratura contemporanea, si avvicinano a questa forma i "romanzi autobiografici", i "romanzi-diario" ecc. […] questa forma "non-pianificata" (nel senso della strutturazione della *fabula*) ha conosciuto negli ultimi tempi una certa diffusione […] (Tomaševskij 1978, 259, corsivo dell'autore).

Ma probabilmente il termine *fabulación*, dato dall'autore è il più indicato. Creato su misura per indicare tutta la confusione di generi citati e soprattutto per sottolineare l'invenzione che la caratterizza e sulla quale si insiste molto all'interno del testo stesso.

Per quanto riguarda la musicalità dell'opera, invece, ho mostrato i procedimenti utilizzati da Sánchez nella costruzione di tale effetto. Ciò che appare più importante, è il gioco sulle ripetizioni. La musicalità è ben diffusa su tutto il testo, dove permangono dei passaggi non musicalizzati, forse è questa la delusione dello scrittore finzionale, ma nella mente del lettore passano in secondo piano e rimane l'impressione che tutto il testo, dalla prima all'ultima frase, sia fortemente musicale.

[71] Silvestry-Feliciano (1996) si chiede se sia un romanzo biografico, storico, una *novela testimonio*, oppure un saggio storico.

Beautiful María of My Soul



4. The Mambo Kings Play Songs of Love: immagini musicali*

Il mondo del canto romantico è il mondo amoroso,
il mondo che il soggetto innamorato ha in testa:
un solo essere amato, ma un'intera folla di figure.
Queste figure non sono persone, ma piccoli quadri,
ciascuno dei quali è costituito, di volta in volta,
da un ricordo, da un paesaggio, da una marcia, da un umore,
da qualunque cosa possa rappresentare l'inizio di una ferita,
di una nostalgia, di una felicità
Roland Barthes

Oscar Hijuelos (New York, 24 agosto 1951 – 12 ottobre 2013) ha scritto due *novelas bolero*: *The Mambo Kings Play Songs of Love* (1989)[72] e *A Simple Habana Melody* (2002)[73]. Nel presente capitolo analizzerò il primo dei due romanzi citati, il più famoso, seppure ancora relativamente poco studiato. Intendo concentrarmi in particolare su una sua caratteristica: le "immagini musicali" o, per usare una formula di Barthes, le "immagini acustiche" (1985, 249), in esso contenute. Con l'espressione "immagine musicale", apparentemente sinestetica, intendo far riferimento alla descrizione della musica, e di quanto ad essa è correlato, la quale pur rimanendo muta, sollecita in vario modo la memoria musicale del lettore. Metterò in evidenza come tale tipo d'immagine abbia da una parte un valore strutturale, in quanto incide nel modo in cui il romanzo è costruito, e intertestuale, giacché presuppone l'esistenza di pre-testi, e dall'altra un ruolo legato alla memoria e all'identità culturale dei protagonisti. L'analisi metterà inoltre in luce come l'elemento unificatore dell'intero testo sia un bolero, canzone romantica per eccellenza, e più in generale la musica popolare latinoamericana. La

* Il presente capitolo è una rielaborazione dell'articolo che sarà pubblicato negli Atti del III Congresso AISI 2014, con il titolo: "*The Mambo Kings Play Songs of Love*: de la novela a la película, de la memoria a la acción, escuchando un bolero", nella rivista elettronica *Confluenze*, Alma Mater Studiorum, Bologna, giugno 2015, oppure nel numero successivo della stessa rivista.

[72] Il romanzo *The Mambo Kings Play Songs of Love* fu premiato con il Pulitzer per la Narrativa nel 1990 e Oscar Hijuelos è stato il primo scrittore di origini latinoamericane ad aver ottenuto tale riconoscimento. Per una genesi del testo rimando all'"Afterwards", presente nell'edizione del romanzo da me consultata (2010b) e al memoir dell'autore, *Thoughts without Cigarettes* (2011). In quest'ultimo testo sono narrate anche molte curiosità, tra le quali l'incontro dell'autore con Gabriel García Márquez, il quale gli avrebbe detto, riferito al testo vincitore del Pulitzer: "That's a book I wish I had written" (366).

[73] Per un primo studio del testo rimando a Cass (2012, 4), il quale, citando un'intervista all'autore, scrive che il romanzo è stato concepito da Hijuelos come un "prequel" del boom della musica cubana, esplorato in *The Mambo Kings Play Songs of Love*.

canzone che attraversa verticalmente tutto il romanzo, *Beautiful María of My Soul*[74], è però un'invenzione letteraria, che prende vita soltanto a partire dal 1992, ad opera della trasposizione cinematografica, *The Mambo Kings*[75] (Glimcher 1992), del romanzo per la quale è stata composta e dalla quale si è poi staccata per vivere di vita propria. Inoltre, dal momento che il narratore si sofferma spesso a dare dettagli di fotografie o sequenze filmiche legate alla musica, appare interessante fare una comparazione del testo con la sua trasposizione cinematografica. Si può studiare come, e in quale modo, le immagini presenti nel romanzo prendano vita, ma anche come l'elemento fotografico, per via della sua rilevanza strutturale, rimanga presente nell'adattamento. Inoltre, cosa ancora più interessate, l'ascolto della musica alla quale il romanzo si riferisce è fondamentale e diventa effettivo nella trasposizione. In quest'ultima, infatti, la musica non ha soltanto un ruolo di accompagnamento e di commento all'azione, ma un ruolo attivo poiché entra nella diegesi stessa, essendo uno dei perni sul quale ruota la storia. Secondo Barthes (1995, 23) la musica nel cinema ha un ruolo intellettivo: "molto spesso la musica costituisce un vero e proprio segno, suscita una conoscenza [...]" (23). Essa è, infatti, un elemento intertestuale che lo spettatore dovrebbe conoscere, per poter comprendere appieno tutte le sfumature della narrazione.

Le descrizioni nel testo possono fare riferimento alle parole delle canzoni, ma in questo caso il romanzo si concentra sul bolero *Beautiful María of My Soul*, e alle emozioni che veicola. A volte basta anche solamente la menzione di un titolo, presente come pre-testo, per riportare una melodia alla mente del lettore, a patto che questi la conosca effettivamente. Inoltre, la narrativizzazione della musica passa soprattutto attraverso l'aggettivazione[76], poiché è il modo più semplice di fare un discorso su di essa. Tuttavia, si può far riferimento alla musica anche cercando, e imitando, una sonorità e una ritmica. Il romanzo di Hijuelos è disseminato dei tipi di descrizioni appena enumerati.

La musica è dunque presente nel testo attraverso delle ekphrases, che prendono il nome più specifico di ekphrases musicali, e ipotiposi di performance. L'ekphrasis è intesa qui nella sua funzione primaria: "A speech that brings the subject matter vividly before the eyes" (Webb 2009, 1). Si può parlare più propriamente di ekphrases musicali, per segnalare che non si tratta di descrizioni di opere visive. Per molto tempo, infatti, si è usato il termine restrittivamente, per indicare la descrizione di un dipinto o di una scultura, tendenza che negli ultimi anni sta cambiando[77]. Il campo di utilizzo dell'ekphrasis si va sempre più ampliando, riportando il termine verso il suo significato originale. Così, nel definire l'ekphrasis musicale Ávila Sánchez (2011), per esempio, parte dalla definizione coniata da Claus Clüver, per poi estenderla: "[...] 'la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema no verbal'

[74] Nel testo sono citati altri titoli di fantasia, soprattutto mambo, appartenenti al repertorio del gruppo musicale, ma l'attenzione si concentra sul bolero, di cui compare l'intero testo in spagnolo e in traduzione inglese.

[75] Il romanzo *The Mambo Kings Play Songs of Love* è anche la base di un musical teatrale rappresentato a San Francisco nel 2005. Lo spettacolo fu prodotto da Daryl Roth e Jordan Roth, con testi di Arne Glimcher e musica di Carlos Franzetti. La prima fu rappresentata nel Teatro Golden Gate a San Francisco, California, il 31 maggio 2005.

[76] Come afferma Barthes, "La musica, per sua natura, richiama immediatamente un aggettivo" (1985, 257).

[77] Per un approfondimento sul tema dell'ekphrasis in generale rimando, per esempio, ai testi di Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli, *Entre artes / entre actos: ecfrasis e intermedialidad* (2011), Peter Wagner, *Icons-Text-Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality* (1996), Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice* (2009), Amalia Valtolina, *L'immagine rubata: seduzioni e astuzie dell'*ékphrasis (2007).

[...]. Es posible hablar de ecfrasis tanto de obras visuales como musicales, arquitectónicas e incluso otro tipo de representaciones, como la danza" (217). Uso l'espressione "ekphrasis musicale", allora, per riferirmi ad un passaggio nel testo in cui è presente un importante riferimento alla musica. Per iniziare a chiarire il concetto in merito agli elementi menzionati, faccio per prima cosa riferimento alla definizione di Mortara Garavelli (1988):

> "[…] ipotiposi o descrizione (gr. *hypotýpōsis* "abbozzo, schizzo" coi sinonimi: *diatýpōsi* "il configurare", *ékphrasis* "descrizione", *enárgeia* "evidenza"; lat. *evidentia*, *descriptio, illustratio, demonstratio* "il mostrare"). È il 'porre davanti agli occhi', in evidenza, appunto, l'oggetto della comunicazione, mettendone in luce particolari caratterizzanti, per concentrare su di esso l'immaginazione (*phantasía*, in greco; *visio*, in latino) dell'ascoltatore, la sua capacità di raffigurarsi nella mente ciò di cui si parla, di tradurre le parole in immagini"[78] (238, corsivo dell'autrice).

A partire da quanto chiarisce Mortara Garavelli, si può affermare che le ekphrases musicali siano descrizioni molto vivide della performance musicale: del modo in cui viene eseguita la musica, dello stare sul palcoscenico dei musicisti, dei loro atteggiamenti, movimenti, espressioni, modulazioni della voce, sentimenti. Quello che appare nella citazione immagini musicali legate alla memoria dei personaggi, dove si usa la forza dell'*enargeia* per porre di fronte agli occhi del lettore lo stesso spettacolo.

Si è già riflettuto sul tema. Valerie Robillard (2011), per esempio, parlando dell'intertestualità implicita nell'ekphrasis, si riferisce a Michael Riffaterre, il quale distingue tra l'intertestualità aleatoria e intertestualità obbligatoria. Nel caso del presente romanzo, si può parlare di una intertestualità aleatoria più che obligatoria. Va però detto che se non si colgono i riferimenti pre-testuali, il romanzo perde molto del significato legato al recupero di un passato e di un mondo che già non esistono più. Il tratto nostalgico, infatti, si attenua se l'ambiente al quale ci si riferisce si percepisce come finzionale, dal momento che non è più una memoria del passato, ma il solo ricordo di un personaggio. Successivamente, Robillard[79] fa l'inventario dei possibili gradi di intertestualità, o meglio di "intermedialità", sottocategoria della stessa intertestualità. Questa volta parte da categorie utilizzate da Manfred Pfister, per poi modificarle e dare un modello di scala dell'ekphrasis. La prima delle sei categoria è la *comunicatividad*, vale a dire il livello di coscienza che l'autore e il lettore hanno della relazione intertestuale tra i due testi. Nel caso del romanzo di Hijuelos l'intertestulità a questo livello è molto alta, in quanto l'autore e il lettore ideale sono consapevoli delle citazioni, essendo queste ultime dirette ed esplicite: compaiono, ad esempio, titoli di canzoni e film, descrizioni di musiche e performance, riferimenti a testi di canzoni, con relative citazioni, ma anche nomi di locali notturni, cantanti, gruppi, attori e personaggi vari, tutti riferimenti precisi ad un'epoca e ad altri medi espressivi, in particolare la musica e le immagini. La *referencialidad*, ovvero la maniera nella quale l'autore usa il secondo testo nel primo e la quantità di volte in cui ripete il procedimento. Nel caso specifico, i riferimenti sono in grandi quantità e l'uso che se ne fa è volto alla ricreazione di un intero periodo storico, in una chiave nostalgica e memorialistica, che ha come funzione primaria il recupero di una cultura di riferimento e dell'identità culturale di due

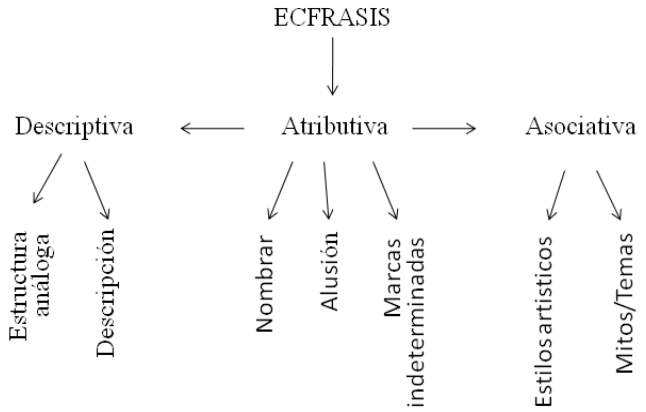
[78] All'elenco bisogna aggiungere anche il tableau, ovvero la "messa in scena", "[...] che comprende, esaltandole, tutte le altre forme [cronografia, topografia, prosopografia, etopea, ritratto, parallelo], in quanto raffigurazione 'viva e animata' di 'avvenimenti, azioni, passioni, fenomeni fisici e morali'" (Mortara Garavelli 1988, 238).

[79] L'autrice in realtà parla di ciò che accade tra la poesia e le opere visive, però si possono ampliare le sue categorie a quello che succede in narrativa tra testi e musica.

generazioni di immigrati. Pertanto in questo caso si ha il massimo grado possibile di intertestualità. La *estructuralidad*, la quale si riferisce all'incorporazione sintagmatica di un pre-testo in un testo posteriore, dove il massimo grado di intertestualità si ha quando l'autore tenta di creare una struttura simile a quella del pre-testo. La musica e il riferimento alle canzoni costituiscono i pre-testi più importanti in *The Mambo Kings Play Songs of Love* e Oscar Hijuelos costruisce il romanzo tentando di imitare la struttura di un disco di vinile. L'unico 33 giri dei Mambo Kings, il disco che suggella un successo effimero, il quale che porta lo stesso titolo del romanzo; altro elemento mimetico lo si ritrova in alcuni passaggi della prosa che imita la ritmica e la musicalità di una canzone a volte lenta, a volte più ritmata. La *selectividad*, vale a dire gli elementi selezionati di uno o più pre-testi che appaiono nella narrazione e l'intensità con la quale sono utilizzati. Come già segnalato, nel caso del romanzo oggetto di queta analisi, l'impiego degli elementi musicali caratterizza completamente il testo, essendo la sua stessa materia costituente. Inoltre, i riferimenti alla canzone *Beautiful María of May Soul* e al suo testo, ricordo che è possibile anche l'ekphrasis di un'opera inesistente, caratterizza fortemente il personaggio di Nestor, essendo parte del suo stato d'animo e della sua psicologia, ovvero la sua ossessione, oltre a essere determinante nella vita dei due fratelli protagonisti della narrazione. La *dialogicidad*, ossia la tensione semantica che si produce tra il testo originale e il posteriore. In questo caso l'intertestualità sarebbe alta se l'autore tentasse di usare i pre-testi inserendoli in un nuovo contesto, in opposizione al primo o comunque in maniera differente, in modo da metterne in discussione i principi ideologici. Il riferimento dovrebbe essere, dunque, nuovo e opposto. A questo livello l'intertestualità è bassa nel testo, in quanto Hijuelos non tenta di proporre qualcosa di nuovo e contrastante, ma di ricostruire, di far rivivere così com'era, il contesto di originale. La *autorreflexividad*, infine, rappresenta la riflessione sulla connessione tra entrambi i testi. Non essendoci delle considerazioni o una problematizzazione tra i due testi, quest'ultima categoria risulta completamente assente. Le sei possibilità, come appare evidente, non si escludono a vicenda e potrebbero anche essere presenti tutte allo stesso tempo, magari in gradi differenti.

Dopo aver identificato gli elementi intertestuali Robillard costruisce il modello differenziale che serve a distinguere i testi ekphrasticamente più marcati, da quelli solo velatamente interessati dall'intertestualità; tale modello serve, inoltre, a poter inserire nella discussione anche testi che in altro modo rimarrebbero esclusi[80]. Lo schema riportato di seguito rappresenta il modello differenziale creato dall'autrice (38):

[80] Robillard si riferisce, in particolare, alle opere che Heffernan chiama "pittorialiste". Il pittorialismo si differenzia dall'ekphrasis, poiché si limita a restituire un'impressione simile a quello che darebbe la pittura, il linguaggio allora utilizza lo stile di un pittore o di una corrente pittorica. La stessa cosa si può pensare che possa avvenire con la musica, in tal caso si parlerebbe dell'imitazione di uno stile musicale, non di una musica in particolare.



Schema 4.1. Modello differenziale

Si ha una divisione tripartita con una parte centrale e due periferiche, le quali insieme mostrano come si stabiliscono le relazioni ekphrastiche. Andando da sinistra verso destra il grado di relazione intertestuale diminuisce. La categoria descrittiva è la più importante, quella dove è più forte la relazione di intertestualità. Include sia l'imitazione della struttura, sia la descrizione di un'opera in particolare. Nella parte centrale, l'attributiva, Robillard sottolinea che le opere ekphrastiche hanno bisogno di indicare in qualche modo le fonti, sia pure in maniera vaga, cosa quest'ultima che diminuisce, in verità, il valore della stessa intertestualità. Infine, la categoria associativa, riunisce quelle opere che fanno riferimento a convenzioni e idee musicali, per cui si tratta principalmente dei testi dialogici e autoriflessivi. La presente divisione, però, pur essendo funzionale non è perfetta, infatti *The Mambo Kings Play Songs of Love* si trova a cavallo tra le opere descrittive e quelle attributive, con una parte anche associativa. La struttura imita un disco, ma non un'opera particolare, le descrizioni abbondano, così come i riferimenti, attraverso le citazioni di canzoni, musicisti e strumenti musicali; non mancano, finalmente, anche elementi della categoria associativa, sia per quanto riguarda la ricerca di una ritmica nel testo, e quindi di uno stile, sia per quanto concere tematiche tipiche del sottomondo musicale al quale si riferisce.

Un'altra autrice, Ávila Sánchez (2011), utilizza le categorie formulate da Siglind Bruhn, la quale spiega come l'ekphrasis letteraria che descrive la musica possa ricorrere a livello di significante, a livello di significato e attraverso la denotazione. Però anche qui bisogna ampliare il discorso dell'autrice, poiché in realtà si riferisce solamente all'ekphrasis musicale nella poesia. Il romanzo di Hijuelos si avvale di tutte e tre le categorie, ricreando denotativamente un mondo musicale che richiama delle sonorità quanto la psicologia ad esse legate, il significato, dal momento che l'intero senso dell'opera passa attraverso la musica, essendo quest'ultima la materia prima del romanzo, infine il significante, in un intero capitolo, infatti, il nome di uno strumento, "drums", è usato per creare un ritmo, attraverso il suono fonetico della parola.

L'opera narrativa *The Mambo Kings Play Songs of Love*, può essere definita come un romanzo abbastanza complesso, lento, triste, doloroso e basato sulla memoria e la nostalgia[81]. Il linguaggio è caratterizzato da un registro piuttosto informale e una insistente tendenza al *code switching*, con l'uso di parole spagnole, la maggioranza delle volte senza traduzione. Il tema è la vita di Cesar Castillo, con speciale riferimento alla

[81] Sull'argomento si veda, ad esempio, l'articolo di Maja Horn, "Messy moods: Nostalgia and other nagging feelings in Oscar Hijuelos's *The Mambo Kings Play Songs of Love*" (2009).

relazione che ha con suo fratello minore, Nestor, e la carriera del gruppo musicale al quale insieme danno vita: The Mambo Kings. Uno degli assi centrali attorno al quale ruota tutto il romanzo è l'apparizione di pochi minuti che i due fratelli fanno in un programma televisivo, *I Love Lucy* (*Lucy ed io*)[82], al quale sono invitati grazie a un bolero di loro composizione. Quest'ultimo è una vera ossessione da parte di Nestor, il quale scrive ventidue versioni differenti della stessa canzone, l'ultima delle quali la termina di comporre con suo fratello maggiore, ispirandosi alla donna che non può dimenticare. Il bolero si configura come un leitmotiv ricorrente e come elemento unificatore del racconto, all'interno della grande quantità di citazioni musicali offerte nel testo.

Il romanzo presenta una struttura caratterizzata da una cornice e dalla presenza di un unico narratore. L'organizzazione del racconto simula la forma di un disco in vinile. A una prima parte: "Side A: In the Hotel Splendour, 1980", segue una seconda parte: "Side B: Sometime later in the night in the Hotel Splendour" e, infine, una coda, ossia la terza e ultima parte: "Toward the end, while listening to the wistful 'Beautiful María of My Soul'". La forma del disco riproduce, per di più, una struttura circolare della trama, che si apre e si chiude con il ricordo della partecipazione dei due fratelli al programma televisivo.

Il plot si può riassumere nel modo seguente: Cesar cerca di costruirsi una vita come cantante a Cuba, insieme a Nestor, suo fratello minore di dieci anni, dotato di molto talento. La situazione si destabilizza quando il matrimonio di Cesar fallisce e la donna della quale Nestor è innamorato si sposa con un altro uomo, senza che se ne conosca il motivo[83]. I due si trasferiscono a New York, con la speranza di ottenere successo come musicisti. Nestor continua a essere tormentato per il suo amore frustrato, e i due hanno nostalgia di Cuba, però grazie al bolero scritto da Nestor, *Beautiful María of My Soul* (*Bella María de mi alma*), arrivano a un'effimera celebrità attraverso il programma di Desi Arnaz. Poco dopo Nestor muore, o si suicida, non è ben chiaro[84], e Cesar continua la sua vita amareggiato per tale morte. Pieno di nostalgia per suo fratello, per Cuba, per sua figlia, continua con la sua filosofia di vita: donne, alcool e sigarette, fino a scegliere di morire come un "macho", vittima della sua smania autodistruttiva.

La voce narrante del romanzo è Eugenio, uno dei due figli di Nestor Castillo. Il quale al principio e alla fine parla in prima persona, mentre nel corpo della narrazione usa la terza, anche se presente nella diegesi. Diventa pertanto onniscente, per acquisire un tono oggettivo e impersonale in relazione con gli avvenimenti narrati. Eugenio parla al passato, e solamente nel momento in cui termina la narrazione, nelle ultime pagine, arriva a usare il presente, quando l'azione diventa contemporanea all'attualità della sua

[82] *I Love Lucy* è una *sitcom* statunitense che ha avuto come attori principali Lucille Ball, Desi Arnaz, Vivian Vance e William Frawley. La serie fu diffusa dal 15 ottobre 1951 fino al 6 maggio 1957, per un totale di sei stagioni e 181 episodi; anche se la serie continuò fino al 1960 in una versione differente. È stato il programma più visto negli Stati Uniti, vinse cinque Emmy Awards e ricevette molte nominations, oltre ad essere tradotto in numerose lingue.

[83] Hijuelos anni dopo pubblica un romanzo nel quale narra la storia di María, e ovviamente quella di Nestor, dal suo punto di vista. Il titolo del romanzo è lo stesso della canzone: *Beutiful María of My Soul* (2010a).

[84] Il narratore non chiarisce, poiché se da una parte parla di semplice incidente automobilistico, dall'altra insinua il dubbio ricordando, nel corso della narrazione, che Nestor aveva pensato più volte al suicidio e, infine, mettendo nella mente di Cesar il sospetto che l'incidente fosse stato provocato dallo stesso Nestor: "He daydreamed that Nestor had heard his kissing Vanna lasciviously […] and that Nestor couldn't bear to have so many others living in a world of pleasure while hi existed in a world of pain; that, because of that feeling, instead of heading straight on the icy road, he jammed the wheel to the right abruptly, wanting to hit a tree. Then his brother's words, which he'd never paid much attention to, came back to him, to everibody: 'Sometimes I don't feel long for this world'" (189).

vita. Si tratta, pertanto, di una storia regressiva, narrata al passato utilizzando continuamente analessi e prolessi. I ricordi sono di Cesar e delle persone che passano per la sua vita, però sono raccontati da Eugenio. Lo sviluppo della trama è lineare, soprattutto nella prima parte[85], però fluttua tra ricordi che vanno emergendo per associazione, con salti temporali e spaziali. Mano a mano che il racconto va avanti si vanno accumulando aneddoti, con descrizioni di spettacoli, lavori, considerazioni e avventure sessuali, in una accumulazione caotica virtualmente aperta e infinita[86].

L'ambientazione è la New York degli anni Cinquanta, anche se l'arco temporale copre un periodo di 62 anni approssimativamente, dalla nascita di Cesar fino al 1980. Se non prendiamo in considerazione la cornice, tutta l'azione si compone di ricordi narrati nel corso di un giorno e una notte, fino alla morte di Cesar. L'altro spazio della narrazione è Cuba, tanto nei ricordi dei personaggi, e i riferimenti culturali, quanto per i viaggi da e verso la patria. Però al di là degli spazi geografico-culturali, prevale l'ambientazione degli spazi chiusi dei locali notturni e le sale da ballo, la casa o l'edificio dei protagonisti, o semi-chiusi, come alcuni quartieri, sopratutto Manhattan e il Bronx, e la strada nella quale abitano, La Salle Street.

Il testo di Hijuelos è un romanzo fiume, comprende innumerevoli temi, tanto che l'autore pone in nota a piè di pagina o tra parentesi elementi addizionali, spiegazioni, parti intere della storia, o racconti separati dove il narratore si dirige a volte direttamente al lettore per commentare l'accaduto. Il testo si configura, dunque, nell'intenzione dell'autore, come egli stesso commenta, come un "pastiche postmoderno"[87]. Però la tecnica narrativa più importante è quella del disco graffiato, attraverso la quale si vanno ripetendo ossessivamente concetti o episodi, come nel caso del leitmotiv del bolero.

Il romanzo di Hijuelos è un testo ibrido per varie ragioni, in primo luogo perché, per il suo stesso statuto narrativo, si trova a cavallo tra due lingue e due letterature, la anglo-americana e la ispano-americana, e tra due universi culturali. Anche se si

---

[85] Umberto Valverde scrive un articolo, poi raccolto nel libro *La máquina* (1992), sulla traduzione *Los Reyes del mambo tocan canciones de amor*. In tale testo afferma che il romanzo di Hijuelos affascina il lettore nella prima parte, mentre: "En términos estructurales, la novela se trasforma narrativamente con la muerte de Néstor y la continuación del relato a través de César. La anécdota es más previsible y repetitiva. La intensidad se diluye y la novela evidentemente decae" (180). Il libro, continua, è comunque apprezzabile per i riferimenti alla musica cubana e "[…] por la construcción de la nolstalgia en la primera parte del relato" (180). Eppure, se è vero che il testo diventa più ripetitivo nella seconda parte, non è vero che decada, poiché c'è sempre qualche nuovo dettaglio o aneddoto che chiarisce dei passi rimasti oscuri, allarga il punto di vista, semplicemente amplia la conoscenza della storia (si veda anche la nota successiva). Inoltre, la nostalgia, costruita nella prima parte, non fa altro che aumentare e moltiplicarsi nella seconda, con ossessioni che evidentemente diventano sempre più forti, influenzando di conseguenza la struttura del romanzo. Se è vero che quest'ultimo avrebbe potuto essere più breve, è anche vero che avrebbe perso qualcosa sul piano dell'intensità dei sentimenti e sul piano delle descrizioni di quel modo che cerca riccamente di raccontare.

[86] Si veda il commento di Torres Medina: "Aunque hay muchos saltos temporales y espaciales Cuba-EUA, la novela conserva una linealidad. Es decir, los amoríos habaneros y estadunidenses se alternan con momentos de triunfo y fracaso, con la evocación de la infancia y de la descripción de la caída etílica, pero todo acaba por engarzarse en un hilo que entrevemos al final con todas sus sombras y fulgores. Esta técnica da la sensación de que la novela nunca va a terminar porque siempre hay otra aventura amorosa que contar, otro relato de una actuación, una reflexión sobre lo que pasó en Cuba en 1959 e incluso la historia de uno más de los empleos que tuvo César" (1998, 249).

[87] È come un *pastiche* e non solamente per i temi, ma in generale: "I'd already had powerful notions about the novel, as a kind of post-modern pastiche, with nods to writers like Guillermo Cabrera Infante, Jorge Luis Borges, and James M. Cain (among others), but I couldn't quite see it all. Nevertheless, I worked on it in the spirit of a newly liberated pianist just discovering jazz, a kind of improvisational, almost musical style becoming one of my rules" (2010b, 424).

utilizzano alcuni stereotipi[88] in forma ironica, il romanzo riesce a rappresentare un mondo che è già finito e che cerca di recuperare per lo meno attraverso il ricordo. La nostalgia dei luoghi lasciati indietro e il desiderio in tutte le sue forme, sono elementi importanti del testo, così come il destino e il desiderio dei protagonisti di cambiare le loro vite.

In secondo luogo, l'ibridismo della narrazione di Hijuelos risiede nell'uso costante della cultura popolare, con speciale riferimento alla musica ballabile e romantica[89]. In questo senso, si adatta alla definizione di *novela bolero*,"In the name of the mambo, the rumba, and the cha-cha-cha" (Hijuelos 1989, 197), perché utilizza la musica popolare latinoamericana[90], stabilisce un sistema di relazioni intertestuali con il testo del bolero menzionato, mischia riferimenti contestuali e immaginari del sottomondo del bolero, ibridizza la prosa stessa con schemi ritmici propri delle forme musicali esplicitamente evocate nel testo.

Quello che maggiormente importa mettere in rilievo qui, è il modo con il quale il livello iconico del testo si allaccia con questo ricco tessuto musicale e linguistico. Di fatto, un elemento molto importante del romanzo è la presenza di fotografie, anche se, come detto, appaiono unicamente sotto forma di ekphrases. Tutto il testo è pieno di tali ipotiposi e la maggioranza delle istantanee sono conservate in una tasca della valigia di Cesar, insieme con altri ricordi, i dischi che aveva inciso con suo fratello, il whisky e le sigarette che lo accompagnano fino alla morte. Nelle ekphrases si trovano momenti

[88] Sugli stereotipi utilizzati da Hijuelos la critica ha scritto più volte e alcuni considerano l'autore uno scrittore per turisti. Come segnala Stevans (1991, 4), le critiche negative arrivano, in particolare, da ambienti omosessuali e femministi. A mio giudizio, ha ragione Sarah Meuleman (2008) nel considerare Hijuelos come un *border thinker* (prende il termine a prestito da Walter Mignolo) che narrativizza l'identità latina dalla frontiera metaforica tra Stati Uniti e Cuba/America Latina (30). Hijuelos non intende riprodurre l'immagine dell'uomo latino come puro macho, ma parodiare tale immagine, in maniera sovversiva e critica (31). De resto, aggiunge Meuleman: "Hijuelos presenta a César como un hombre tan obsesionado por el sexo, y que exagera tanto en la autodescripción de sus relaciones sexuales y de sus genitales, que al lector no le provoca una irritación eventual leer una obra tan 'misógina', sino una reacción de risa" (31). Juan Bruce-Novoa (1995), invece, nota che i riferimenti al sesso sono tanto irrealistici e iperbolici da ricordare quelli presenti nel realismo magico di García Márquez: "[…] the hyperbolic quality of Cesar's sexuality tends to slip into caricature, becoming as unrealistic and therefore distant from the concrete social practices as García Márquez magical realism" (16). L'autore aggiunge, poi, che la donna è ridotta costantemente ad oggetto sessuale, cosa che può essere offensivo per molte lettrici, e che l'atteggiamento di Cesar è ben riassunto in una scena di violenza sessuale compiuta dallo stesso protagonista. Se è pur vero quanto afferma Meuleman sul riso che suscita la caricatura della sessualità latina, è altrettanto certo che la scena di violenza sessuale, nonostante la parodia, non solo non stimola l'ilarità del lettore, ma lo lascia, soprattutto se donna, sinceramente sbigottito.

[89] Leticia Fidalgo González fissa la sua attenzione anche su un altro elemento: "En nuestra opinión, hay un detalle que revela aún más si cabe los *enigmas/dualidad* de la cultura cubanoamericana y de la vida en general: la ubicación de la letra de la canción al final del texto. Tras decenas de páginas, Néstor e Hijuelos no han podido decantarse por una letra en concreto. Es una cuestión intrigante, como lo es posible vivir enamorado de María en la distancia (Néstor); vivir de una gloria irreal de apenas unos minutos (Néstor y César); vivir sin amar a ninguna mujer tras haber estado con muchas en la cama (César); como lo es posible que dos hermanos (Néstor y César) sean diferentes y complementarios a un mismo tiempo, como lo es que dos culturas sean diferentes y complementarias al mismo tiempo" (2011, 193). Sull'ibridazione e la transculturalità si veda anche Sarah Meuleman (2008), sia per quanto riguarda la cultura che i personaggi manifestano sia per quanto riguarda la lingua di Hijuelos. Su quest'ultima scrive bene Stevans (1991): è un'inglese genuino "[…] hermoso, seguro, real, acreditado y castizo – un pasaporte" (5).

[90] La stessa musica latinoamericana suonata negli Stati Uniti è ibrida, poiché si mescola a modalità di esecuzione statunitensi e tal volta è adattata ai gusti o alla capacità di esecuzione del luogo, soffrendo spesso semplificazioni nell'arrangiamento. Sul tema, ricordato anche da Leticia Fidargo (2011), che si appoggia a William Luis, si veda per esempio John Storm Roberts (1979).

particolari e importanti della vita del cantante e della sua carriera, che il narratore pone davanti agli occhi del lettore in una forma molto viva. La stessa cosa succede con le descrizioni della musica e le esibizioni dei musicisti. Nello stesso modo, sono ricorrenti le citazioni di pellicole, di programmi di televisione e riferimenti a personalità famose che molto spesso sono strettamente funzionali alla descrizione, vale a dire che il narratore guida scrupolosamente l'immaginazione del lettore nelle sue visualizzazioni per mezzo di riferimenti a volti e situazioni che si suppone siano condivisi dalla memoria del lettore. Nella maggior parte dei casi si tratta comunque di ekphrases musicali, tra le quali si deve tener conto delle descrizioni di performance di spettacoli, concerti e balli. La musica, come è evidente, è dunque uno degli elementi dominanti del romanzo, così come lo sottolinea, per esempio, Fidalgo (2011):

> La música es sustento económico, pretexto para relacionarse, metáfora y estilo de vida. El libro se estructura como un disco, los protagonistas viven de la música y la narración se desplaza hacia el futuro o hacia el pasado como unos pasos de baile hacia adelante y hacia atrás. El lenguaje reproduce los ecos de las olas en el mar y de evocadoras melodías que acompañaron románticas cenas y fiestas de gala en La Habana y, de este modo, transportar el lector a otros tiempos y lugares que luego serán el contrapunto a la realidad norteamericana de los protagonistas (192).

Le canzoni appaiono descritte dalle ekphrases, arrivando a influire sulla stessa prosodia del romanzo, che diventa ritmata come la musica alla quale si riferisce, con una cadenza marcata idealmente dagli strumenti citati, in particolare i tamburi e tutte le percussioni, tanto importanti nella musica afroantigliana. Tuttavia, il ritmo può anche essere più lento, come è proprio del bolero. Mediante le ekphrases si pongono davanti agli occhi del lettore anche le performance dei musicisti, le quali sono relazionate a loro volta con le fotografie, spesso scattate durante gli spettacoli. Risulta importante sottolineare come la performance[91], tanto importante nel romanzo, secondo Rojo (1989) rappresenta una delle caratteristiche della letteratura dei Caraibi[92]:

> [...] advierto en la novela del Caribe una voluntad a toda prueba de erigirse a sí misma como una *performance* total. Este *performance* (actuación, ejecución, interpretación y «algo más» [...]) puede llevarse a cabo bajo los cánones de varios tipos de espectáculos: *show* de variedades, función de circo, obra dramática, programa radial o de televisión, concierto, sainete, comparsa de carnaval, en fin, cualquier espectáculo que uno pueda imaginar.
>
> Naturalmente, en muchas ocasiones los personajes de estas novelas aparecen literalmente en calidad de cantantes, músicos, bailarinas, travestistas, etc., y en conjunto es fácil identificarlos como miembros de una *troupe*, elenco, *ensemble*, incluso coro de baile o grupo musical. Pero más allá del virtuosismo que alcancen estos personajes, el gran *performer*, la estrella del espectáculo, es el propio texto (259-260, corsivo dell'autore).

[91] Salvador Mercado riprende questi concetti di Rojo e specifica che egli usa il termine "performance", non nel senso che utilizza l'autore, ma per riferirsi "[...] a los momentos en que personajes de la obra cantan o tocan instrumentos musicales para una audiencia" (2012, 59). Questo è il senso nel quale parimenti uso il termine, perché più specificatamente funzionale nel caso della *novela bolero*.

[92] Nella letteratura caraibica Rojo inscrive anche opere in lingue diverse dallo spagnolo, come quella che è oggetto di questa analisi. I Caraibi di cui parla si estendono a tutti i luoghi che presentano le stesse peculiarità delle isole, più precisamente ai "popoli del mare". Gli Stati Uniti fanno parte della "isla que se repite" e il romanzo di Hijuelos presenta le caratteristiche che si leggono nella citazione che segue nel corpo del testo.

Ancora di più, verso la fine del saggio, l'autore chiarisce che in realtà l'elemento distintivo di tutta la letteratura caraibica è il ritmo. Nelle parole dello stesso Rojo (1989):

> A esos efectos, mi proposición es ampliar el concepto eurocéntrico de objeto estético con finalidad de que incluya el ritmo, puesto que el más alto grado de experiencia estética que podemos imaginar en el Caribe, creo yo, se deriva precisamente del polirritmo y la polimetría: esto es, algo que, además de estructurar de «cierta manera» la música y la danza, estructura muchas otras cosas. Tantas que, como dije, pienso que el Caribe puede ser definido como un área rítmica […][93] (393).

La ritmica in *The Mambo Kings Play Songs of Love* si trova soprattutto nelle ekphrases, che rappresentano i momenti più musicali, tanto per il significato quanto per il significante. Musicalità che arriva all'apice in un capitolo che si trova a poco più della metà del romanzo:

> And now nothing but drums, a battery of drums, the conga drums jamming out, in a *descarga*, and the drummers lifting their heads and shaking under some kind of spell. There's rain drums, like pitter-patter but a hundred times faster, and then slamming-the-door drums and dropping-the-bucket drums, kicking-the-car-fender drums. Then circus drums, then coconuts falling-out-of-the-trees-and-thumping-against-the-ground drums, then lion-skin drums, then the wacking-of-a-hand-against-a-wall drums, the-beating-of-a-pillow drums, heavy-stones-against-a-wall drums, then the thickest-forest-tree-trunks-pounding drums, and then the-mountain-rumble drums, then the little-birds-learning-to-fly drums and the big-birds-alighting-on-a-rooftop-and-fanning-their-immense-wings drums […] (261, corsivo dell'autore).

È una descrizione costruita con similitudini, immagini, ripetizioni e serie di termini concatenati per dare velocità alla lettura. Agilità data anche dalla mancanza di punti fermi, cosa che imita il fluire continuo della musica. L'intero capitolo simula dunque una canzone ritmica e ossessiva[94]. Le parole sono disposte in modo che gli accenti siano vicini e la brevità del vocabolo inglese aiuta a creare una ritmica somigliante alla cadenza di un tamburo percosso velocemente. Si tratta di una sonorità che si trova nella mente di Cesar, un colpo ("drums") che continua a battere nella testa del cantante, probabilmente turbato, nel momento in cui gli fanno notare che è già troppo vecchio per far innamorare una giovane donna. Una delle infermiere che si prendono cura di lui nell'ospedale nel quale si trova per i molti problemi di salute che soffre, dopo essersi trascurato per sessantadue anni. In quel momento il Mambo King sta prendendo la decisione di salutare tutti per l'ultima volta e i suoi pensieri arrivano a una grande vertiginosità, sottolineata dalla musica, come avverrebbe in una pellicola

[93] Rojo continua, poi, la sua analisi aggiungendo che "Sería un error tomar el texto caribeño sólo como el gesto rítmico y florido de una rumbera. La novela caribeña es eso y mucho más. Para empezar, como dije, su discurso es doblemente espectacular, y esto no sólo porque asume su propia espectacularidad, sino porque, sobre todo, se trata de un discurso que además de ser escenico es doble en sí mismo: un discurso supersincrético. Este discurso habla a Occidente en términos de *performance* profano y, simultáneamente, habla al Caribe en términos de *performance* ritual; de un lado el conocimiento científico, del otro el conocimiento tradicional. El lector común no caribeño sólo registra la lectura profana, aunque suele entrever que hay «algo más»; el caribeño, las dos, como supo ver Ortiz. Es esta habilidad escénica (pública) de travestista lo que me lleva a pensar que el texto del Caribe es, al igual que el lector del Caribe, un consumado *performer*" (1989, 262).

[94] Gli stessi capitoli del romanzo non sono ben definiti e mancano di un titolo, anche in questo caso per il fluire della musica, ma soprattutto del ricordo.

cinematografica. La musica, del resto, ha sempre rappresentato la sua ragione di esistere.

Como già segnalato, le ekphrases delle foto spesso ritraggono i musicisti, soprattutto nel mezzo dello spettacolo, però anche durante momenti della vita privata. La narrazione si ferma e il narratore descrive le fotografie[95], le quali sembrano sempre alludere all'eternità. Queste immagini rappresentano una testimonianza della memoria, un passato congelato, e servono al narratore per ricostuire la propria storia, le sue radici e persino la sua stessa persona. La fotografia, secondo Barthes, è un messaggio senza codice che presenta un'analogia con la realtà e un sistema di connotazioni (1977). Questi ritratti, presi dal mondo reale per mezzo di sostanze chimiche, si connotano per mezzo di vari elementi dei quali solamente appaiono alcuni nelle ekphrases presenti nel testo: gestualità, oggetti, colori, espressioni e sintassi. Però ancora più interessante è un altro elemento sul quale si centra Barthes: il noema (1990), vale a dire ciò che "è stato". Quando si guarda una fotografia si guarda una persona o un oggetto come era nel passato. Ai soggetti e gli oggetti fotografati, il critico francese dà il nome molto significativo di *spectrum*[96]. La fotografia è come un'allucinazione di un qualcosa che è presente, però non è presente, e che è qui adesso, però "al passato". Di ogni fotografia si può fare uno *studium* e in ognuna di esse, inoltre, esiste un *punctum*, un dettaglio, che può restituire una persona o un oggetto ritrattati per quello che erano nella realtà. Il *punctum* è personale e bisogna conoscere la persona, o l'oggetto, affinché possa di fatto restituire qualcosa. Forse sarà per questo che non appaiono foto nel testo: vedere le fotografie al lettore non servirebbe a nulla, anche se, ad ogni modo, sarebbe stato difficile inserire foto di personaggi finzionali.

Nel romanzo i personaggi guardano le fotografie delle persone amate, le quali, nella maggior parte dei casi, sono persone morte, non più presenti o, comunque, rappresentanti di un passato che se n'è andato per sempre. Si tratta di veri e propri spettri che continuano a vivere nella mente dei personaggi, influenzando le loro vite. Ma sono al tempo stesso i medesimi personaggi che, a loro volta, diventano spettri: Nestor guarda sempre la fotografia di María, che se n'è andata, sposandosi con un altro uomo, vive la sua vita come fosse un'ombra, infine muore in un incidente. Cesar guarda le foto di una vita passata con il fratello, assume una condizione fantasmale, diventando caratterialmente come Nestor, per poi morire anche lui, suicidandosi. La storia è infatti raccontata da Eugenio, dopo la scomparsa dello zio[97].

---

[95] In realtà Roland Barthes scrive che è impossibile descrivere una fotografia: "[...] di fronte a una fotografia, il sentimento di 'denotazione' o, se si preferisce, di pienezza analogica, è così forte che la descrizione di una fotografia risulta letteralmente impossibile; perché *descrivere* consiste precisamente nell'aggiungere al messaggio denotato un collegamento o un messaggio secondo, tratto da un codice che è la lingua, e che costituisce fatalmente, per quanto ci si sforzi di essere esatti, una connotazione in rapporto all'analogo fotografico: descrivere non è soltanto essere inesatti o incompleti, è cambiare struttura, è significare qualcosa di diverso da ciò che viene mostrato" (1985, 8, corsivo dell'autore). Però in questo caso si dispone delle descrizioni, vale a dire che solamente sono presenti le rielaborazioni inesatte del narratore, come è imperfetto lo stesso ricordo che costituisce il tessuto narrativo del romanzo.

[96] Barthes giustifica tale scelta in questo modo: "[...] mantiene a través de su raíz una relación con "espectáculo" y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto" (Barthes 1990, 39).

[97] Però non si tratta solamente di momenti fissati, che immobilizzano il soggetto in una posa, un'espressione o un atto per sempre, annullando il tempo o facendolo diventare eterno, ma sono anche immagini che portano con loro altre immagini, come spesso succede con gli esseri amati che se ne sono andati, vale a dire che portano con loro altri ricordi. Processo chiarito dallo stesso narratore, quando racconta che vedendo un'altra volta il famoso episodio di *I Love Lucy* in televisione rammenta molti più particolari di suo padre morto: "The first time I saw a rerun of this, I could remember other things about him [...]" (2).

Il processo in alcuni casi è invertito: il narratore racconta quello che sta succedendo e poi aggiunge che in quell'istante preciso si è scattata una fotografia o, viceversa, che Cesar conserva una foto del momento appena descritto. Espedienti, tutti, che sottolineano ancora di più come lo sguardo sia rivolto al passato. Quest'ultimo è probabilmente ricostruito anche attraverso le stesse fotografie, che possono fissare un ricordo o creare l'impressione di una reminescenza. In effetti il narratore racconta eventi appartenenti a vari momenti della sua vita e non può sapere tutto sullo zio, persino i suoi più intimi pensieri. Cosa che rimane chiara già leggendo l'incipit del romanzo: "It was a Saturday afternoon on La Salle Street, years and years ago when I was a little kid [...]" (1989, 1). Il racconto inizia in un tempo che Eugenio considera molto lontano e il primo ricordo nel quale si imbatte il lettore è qualcosa successo quando il narratore aveva quattro anni: la visione della replica dell'episodio di *I Love Lucy* al quale parteciparono suo padre e suo zio.

La più importante delle immagini presenti nel romanzo è precisamente la registrazione del programma televisivo che arriva ad avere un certo carattere di eternità[98] nella mente del narratore. Eugenio ha nostalgia per suo padre morto e vederlo in televisione risveglia i suoi ricordi. Per lui è come una resurrezione che libera dal dolore. Per questo motivo lo spettacolo che guarda in televisione, non è solamente l'apice del successo dei Mambo Kings, ma anche un'immagine riproducibile virtualmente all'infinito, dove Nestor appare vivo una volta ancora di fronte agli occhi dello spettatore. Nel passaggio televisivo continuano a reiterarsi nostalgie e dolori che si sovrappogono: quelli di Nestor, per esempio, e quelli di Eugenio. Tutto è relazionato con il bolero *Beautiful Maria of My Soul*, una canzone che attiva la memoria dei personaggi per diverse ragioni. Inoltre, il bolero è cantato in spagnolo, idioma nativo che provoca la nostalgia e, allo stesso tempo, sul piano socio-culturale, l'esaltazione e la rivendicazione di tutti i latini. Però il riscatto è anche individuale: il bolero è la canzone d'amore per eccellenza, e scrivendola il suo autore è convinto che avrà il potere di riportargli la donna che ama[99]. Secondo Nestor, María non potrà evitare di tornare da lui, una volta ascoltata la canzone. Questa è la ragione che l'ha portato a scrivere ventidue versioni differenti dello stesso bolero, cercando la perfezione. Egli spera di riuscire a far ascoltare per lo meno la purezza dei suoi sentimenti, un cosa possibile, poiché il dolore in sé non può essere raccontato dalla musica. Infatti, scrive Barthes: "[…] la musica può dire solo il patetico del dolore (la sua immagine sociale), non il suo essere; ma può, in modo fuggevole, far sentire, se non il dolore, almeno la purezza, l'inaudito della purezza: far ascoltare un suono puro è un vero e proprio atto musicale, di cui la musica moderna si è perlopiù servita (da Wagner a Cage)" (1985, 284). Persino le parole della canzone non riescono ad andare oltre, l'autore è in grado, infatti, soltanto

[98] Si tratta di un episodio che il narratore definisce "[...] an item of eternity [...]" (1).

[99] Viene in mente quanto afferma Barthes a proposito del canto romantico: "Non importa da dove giunga questa ferita o questa gioia: per l'innamorato, come per il bambino, il canto romantico esprime sempre l'affetto del soggetto perduto, abbandonato. Schubert perde la madre a quindici anni; due anni dopo, il suo primo grande lied, *Gretchen am Spinnrade*, dice il tumulto dell'assenza, l'allucinazione del ritorno" (1985, 276-277). L'autore si riferisce al lied, ma si può agevolmente estendere la categoria anche al bolero, essendo la più romantica delle canzoni latinoamericane. Inoltre, aggiunge l'autore: "[…] nel lied la sola forza reattiva, è l'assenza irrimediabile dell'essere amato: lotto con un'immagine che è l'immagine dell'altro, desiderata, perduta, abbandonata. Ogni lied è segretamente un oggetto di dedica: dedico ciò che canto, ciò che ascolto; c'è una *dizione* del canto romantico, un appello articolato, una specie di dichiarazione sorda, che si sente bene in alcune delle *Kreisleriana* di Schumann perché nessuna poesia l'investe, la colma. Insomma, l'interlocutore del lied è il Doppio – il mio Doppio, è Narciso: doppio alterato, preso nella scena angosciosa dello specchio incrinato, come viene espresso dall'indimenticabile *Der Doppelgänger* di Schubert" (278, corsivo dell'autore).

di farsi delle domande, affermando che non saprebbe come vivere senza quell'amore e che non sa come spiegarsi il suo tormento. Quello che emerge è effettivamente soltanto il patetico del suo sentimento. Guardando ossessivamente le repliche della registrazione, in realtà chi ritorna è il minore dei fratelli Castillo, che riappare come un fantasma, dopo aver vissuto la vita come se non appartenesse veramente a questo mondo[100].

I riferimenti alla morte sono molti, come anche l'insistenza sul ritorno/resurrezione dei morti: "[...] the episode in which my dead father and my Uncle Cesar had appeared [...]" (1); oppure:

> For me, my father's gentle rapping on Ricky Ricardo's door has always been a call from the beyond, as in Dracula films, or films of the walking dead, in which spirits ooze out from behind tombstones and through the cracked windows and rotted floors of gloomy antique halls [...] (1-2).

Si veda anche il seguente esempio: "[...] the miracle had passed, the resurrection of a man, Our Lord's promise which I then believed, with its release from pain, release from the troubles of this world" (6). Così, torno a ripetere, Nestor passa la vita come un fantasma e muore giovane, Cesar diventa il fantasma di se stesso, trasformandosi in Nestor, e si suicida bevendo e fumando fino alla morte, mentre ascolta le vecchie canzone dei Mambo Kings.

Il fatto che il romanzo inizi con la descrizione dell'episodio di *I Love Lucy* è strutturalmente significativo, posto che annuncia tutto ciò che è importante: l'apparizione in televisione dei due fratelli e la canzone *Beautiful María of my Soul*. Significativo appare anche il fatto che il testo termini con la descrizione dello stesso episodio, cosa che dà circolarità al racconto. Attorno ai due elementi appena menzionati gira tutto il romanzo, come un disco graffiato, ripetendo sempre la stessa cosa, senza smettere però di aggiungere elemento a elemento, e terminando con la medesima descrizione dell'inizio, ma anche con un'allucinazione. Eugenio crede di trovarsi nel mezzo di quell'episodio, cerca persino di abbracciare il padre, vale a dire, cerca di entrare a far parte di quelle immagini che ha portato con sé per tutta la vita. Solo, in casa di Arnaz, che visita dopo la morte di suo zio, si prepara da bere e inizia ad avere un'allucinazione tanto reale che non riesce a trattenersi:

> And I couldn't help myself. I walked over and sat on the couch and wrapped my arms around my father. Excepted to find air, but hit on solid flesh. And his neck was warm. His expression pained and timid, like a hick off the boat. He was alive!
> "Poppy, but I'm glad to see you."
> "It is the same for me, son. I will always be the same."
> Embracing him, I started to feel myself falling through an endless space, my father's heart. Not the heart of flesh and blood that had stopped beating, but his other heart filled with light and music, and I felt myself pulled back into a world of pure affection, before torment, before loss, before awareness (419).

L'allucinazione, la pazzia della fotografia, come direbbe Barthes, prende vita, anche se le immagini in movimento perdono molto di quell'assurdo che creano le immagini statiche. Il critico francese spiega che il noema, nel caso delle immagini animate, si altera. La posa, "[...] lo que fundamenta la naturaleza de la fotografía [..]" (1990, 138), "[..] es arrebatada y negada por la sucesión continua de las imágenes [...]" (139). In un

[100] Nestor afferma in un dialogo: "I sometimes feel like a ghost, *tú sabes*, as if I'm not really part of this world" (88, corsivo dell'autore).

saggio contenuto in *L'ovvio e l'ottuso*, precisa che: "si sarebbe allora autorizzati a vedere tra il cinema e la fotografia non più una semplice differenza di grado ma un'opposizione radicale: il cinema non sarebbe fotografia animata; nel suo ambito l'*esserci-stato* sparirebbe a favore di un *esserci* della cosa." (1985, 34). All'allucinazione segue un sogno[101], altro stato di incoscenza, dentro il quale il narratore vede di nuovo la scena, questa volta senza alterazioni. La memoria, anche se in sogno, non può fallire con quelle immagini, si tratta della scena nella quale i due fratelli cantano *Beautiful María of My Soul* nello show con Desi Arnaz. La descrizione è identica a quella iniziale, poiché si tratta di un ricordo fissato su pellicola, incancellabile e immodificabile dalla memoria.

> The older brother strummed an A-minor chord, the key of the song; a harp swirled in as if from the clouds of heaven; then the bassist began to play a habanera, and then the piano and horns played a four-chord vamp. Standing side by side before the big ball microphone, brows creased in concentration, expressions sincere, the brothers began to sing that romantic bolero, "Beautiful María of My Soul." A song about love so far away it hurts; a song about lost pleasures, a song about youth, a song about love so elusive a man can never know where he stands; a song about wanting a woman so much death does not frighten you, a song about wanting that woman even when she has abandoned you.
>
> As Cesar sang, his vocal cords trembling, he seemed to be watching something profoundly beautiful and painful happening in the distance, eyes passionate, imploring his earnest expression asking, "Can you see who I am?" But the younger brother's eyes were closed and his head was tilted back. He looked like a man on the verge of falling through an eternal abyss of longing and solitude (Hijuelos, The Mambo Kings Play Songs of Love 1989, 145 e 420).

L'ekphrasis musicale in questo caso dà i dettagli del suono e della performance, fino a penetrare nella profondità dell'anima dei due fratelli. Inoltre, la prosa diventa più musicale quando delinea il contenuto del bolero, e il dolore inesauribile del quale racconta, assumendo un andamento ritmicamente più lento, come è proprio dello stesso genere musicale. Il processo di guarigione, allora, sembra essere terminato. Negli ultimi passaggi, attraverso la memoria e la musica, Eugenio si riconcilia con l'affettività del padre, con la propria storia e con la vita stessa[102].

---

[101] Parlando di sogni, Barthes richiama l'attenzione sul suono che si fa immagine: "Nei sogni l'udito non è mai sollecitato. Il sogno è un fenomeno strettamente visivo, e anche ciò che è diretto all'orecchio viene in esso percepito visivamente: si potrebbe dire che si tratta d'immagini acustiche" (1985, 248-249).

[102] Il romanzo si chiude con il sogno caotico che porta Eugenio a vedere dei cuori che si elevano nel cielo. Quello di suo zio si confonde con il cuore di raso del programma *I Love Lucy*. Arriva in chiesa dove si celebra un funerale alla presenza di un'orchestra tropicale di mambo, la quale sembra provenire direttamente dal 1952. Suona un languido bolero, in sottofondo un rumore simile a quello dell'oceano o dei vecchi dischi in vinile. Il feretro è portato fuori e un secondo cuore si eleva da quest'ultimo per prendere il volo.

Il rumore dell'oceano è un elemento che apre e chiude il testo, accompagnandolo in tutta la sua estensione. Prima dell'inizio del romanzo appare infatti la seguente citazione: "… with a flick of your wrist on your photograph switch, the fiction of the rolling sea and a dance date on a [sic] Havana patio or in a smart supper club will become reality. Certainly, if you cannot spare the time to go to Havana or want to revive the memories of a previous trip, this music will make it all possible… FROM *The Mambo Kinks Plat Songs of Love*" (III). La prosa stessa imita l'andare avanti e indietro delle onde, come nota Fidalgo (2011) che richiama l'attenzione pure, e giustamente, sulla citazione precedente.

Da segnalare, infine, la genesi della conclusione del romanzo, riportata da Ilan Stavans nel suo articolo "Oscar Hijuelos, novelista" (1991): "Según una confesión personal, la conclusión proviene de un sueño de Hijuelos que invoca *A tercera margen do rio* de João Guimaraes Rosa; soñó que veía a su padre muerto en un río; le gritaba, el hijo iba hacia él y notaba que en su joven epidermis florecía una

Due sono gli elementi importanti nel romanzo[103]: la memoria, concetto sul quale ho insistito fino ad ora, e l'identità[104], intesa come appartenenza culturale. L'ibridismo del testo è simile all'ibridismo dei personaggi che in esso appaiono. Cesar e Nestor, come tutto il mondo di immigranti che li circondano, non sono statunitensi, similmente non si possono più identificare propriamente come cubani e per tanto costituiscono un altro gruppo diverso dai primi[105]. De Toro (2006) scrive riguardo all'ibridismo:

> La 'hibridez' puede ser entendida dentro de la teoría de la cultura como la estrategia que relaciona y conecta elementos étnicos, sociales y culturales de la Otredad en un contexto político-cultural donde el poder y las instituciones juegan un papel fundamental. La hibridez contiene además otro componente que no solamente es de tipo étnico-etnológico proveniente de un pensamiento no occidental, acuñado por un tipo diverso de racionalidad, realidad e historia, sino que también es de tipo epistemológico y estratégico. Con esto, hibridez es un término globalizador que incluye otras subformas del trato de la Otredad tales como el 'mestizaje', que se refiere en primer lugar a una mezcla de etnias, o el 'sincretismo', que por lo general se refiere a mezclas religiosas, culturales, pero también étnicas y de todo tipo de superposiciones (16).

Come già detto precedentemente il testo di Hijuelos è ibrido a tutti i livelli, incluso per il modo in cui vi si trovano ibridizzate le due culture di riferimento. Un esempio importante lo si rintraccia nel libro di auto-aiuto che Nestor porta sempre con sé, *Forward America!*, dove sono presenti concetti sviluppati da Emerson in *Self-Reliance* (1982), saggio del 1841, seppure fraintesi o reinterpretati al bisogno. Tuttavia, il testo di Emerson non è un *self-help book*, ma una meditazione attraverso la quale l'autore tenta di chiarire che cosa sia l'"aboriginal self" (187).

Emerson è una figura centrale nella cultura statunitense. Egli è stato in grado di sintetizzare, ma anche di creare, miti e modi di interpretare il mondo, prendendo spunto da altre culture e letterature, pur rimanendo originale. Il suo pensiero ha fortemente influenzato la società dei suoi contemporanei e ha continuato a farlo con il passare degli anni, tanto che le sue idee si ritrovano, ad esempio, anche nel pragmatismo e nella psicologia umanistica. Continua, dunque, ad essere ampiamente citato e, se non tutti, molti dei suoi concetti sono profondamente radicati all'*American way of life*. Tuttavia, principalmente in alcuni tipi di testi, come i libri di auto-aiuto, il suo pensiero è spesso frainteso a favore di una ricerca individualistica di successo. L'autore di questo tipo di saggio spesso si preoccupa di ottenere un riconoscimento sociale omologato, che non ha nulla a che vedere con quello vero e personale di cui parla Emerson. In *The Mambo Kings Play Songs of Love* si possono rintracciare echi delle idee di quest'ultimo, in gran parte fraintese, ed è anche possibile analizzare il comportamento dei personaggi alla luce di tali concetti, mettendoli in relazione con il libro di auto-aiuto menzionato.

---

infección; entonces el padre decía que las aguas del río le limpiarían la enfermedad; y era cierto, se bañaba en la corriente y quedaba curado" (36).

[103] In generale, comunque, alcuni elementi ricorrono nell'opera narrativa di Oscar Hijuelos, per esempio il tema della fotografia, della morte, dell'immigrazione e con essa la malinconia che l'accompagna. Si veda, ad esempio, l'articolo di Maya Socolovsky (Socolovsky 2002).

[104] Sul concetto di identità dei cubano americani, analizzato dal punto di vista del lavoro che svolgono in alcuni romanzi di Hijuelos, si veda Rodrigo Lazo (2007).

[105] Per uno studio del romanzo centrato sull'immigrazione, si veda per esempio anche l'articolo di Juan Bruce-Novoa (1995).

Il saggio presente nel romanzo è attribuito a un certo D.D. Vanderbilt, cognome di una nota famiglia statunitense di origini olandesi[106]. Molti libri di auto-aiuto sono scritti da psicologi o persone che hanno raggiunto il successo partendo dal nulla, nel pieno rispetto del sogno americano[107]. Hijuelos ne rappresenta un modello tra i tanti diffusi negli Stati Uniti. Nestor lo compra perché l'autore dichiara di avere la soluzione agli stessi problemi di cui lui stesso soffre: mancanza di autostima, insonnia, la sensazione di essere fuori posto, l'impossibilità di risparmiare, perché si ha una famiglia da mantenere, il non riuscire ad accompagnarsi con le persone più intraprendenti, tutti problemi che con il tempo lo portano a mettere in discussione la sua stessa virilità. I concetti fondamentali che emergono dalle citazioni del saggio sono sostanzialmente: la necessità di avere fiducia in se stessi e quella di focalizzarsi sul futuro. D.D. Vanderbilt, il supposto autore del saggio, afferma che nei momenti di dubbio qualunque ostacolo è soltanto un ritardo momentaneo, ogni problema può essere risolto dalla forza di volontà (151) e "for whatever your problems may be, remember where there is fortitude and determination there is a way" (272). Si tratta di una forma di pensiero positivo che non è mai appartenuto a Nestor, il quale si sforza in ogni modo di cambiare, senza però ottenere risultati.

Il concetto di *self-reliance* è dunque centrale in *Forward America!*, come nel testo di Emerson, il quale scrive: "Trust thyself: every heart vibrates to that iron string. Accept the place the divine providence has found for you, the society of your contemporaries, the connection of events" (177). Esiste, però, un'importante differenza tra il pensiero emersoniano e quello presente nel libro che Nestor continua a leggere e a studiare, ma che non è in grado di mettere in pratica. Il primo, infatti, parla di un "aboriginal self" (187), ovvero, di un io originario che è l'essenza stessa del genio, il quale si esprime attraverso la Spontaneità o l'Intuizione. Quest'ultima coincide con la saggezza primaria, ma l'uomo vi può accedere soltanto se crede in se stesso. Unicamente in tal caso ha, infatti, la possibilità di avvicinarsi alla fiducia universale, ossia, alla fonte divina che è dentro di sé e fa parte del tutto[108]. Il secondo, invece, sembra si riferisca solamente a un sé individuale, come è tipico del genere, che non è né divino né universale, ma solo attaccato al tornaconto personale e al successo sociale.

Nestor appare psicologicamente assai diverso dagli altri cubani, questi ultimi, a differenza sua, se si sentono male vanno a trovare gli amici, mangiano, bevono e finiscono la giornata andando a ballare (116). Svolgono le stesse attività e gli stessi rituali che eseguono in patria e ciò li aiuta a ridurre la nostalgia e a rafforzare i legami con i luoghi della memoria lasciati alle spalle. Cesar, a volte, quando sta proprio male, va a farsi fare un rito secondo i canoni della santeria, ma nulla giova al più giovane dei fratelli. Questi, per di più, in parte evita ogni tipo di rituale e tende ad isolarsi. Il problema è che non vive la sua vita e si lascia condurre da eventi e persone. Tutto ciò che fa non è il risultato del suo desiderio, ma di quello di qualcun altro: è un musicista perché Cesar si è reso conto che ha talento, ha una relazione con María perché questa prende l'iniziativa, perdendola in breve tempo, dopo averla trattata male seguendo i

[106] Cornelius, il patriarca, nell'ottocento costruì un impero nei trasposti marittimi e nelle ferrovie, gli eredi continuarono con l'edilizia.

[107] I libri di auto-aiuto di solito raccontano esperienze personali e da questi l'autore deriva regole, che coincidono normalmente con il modo di pensare considerato vincente. Allo stesso tempo, si basano su una letteratura già ben sviluppata e su citazioni prese da grandi nomi, come quello di Emerson. Ma, naturalmente, l'aiuto in realtà dovrebbe venire da se stessi. Pertanto, il medesimo nome, "self-help book", è una contraddizione, dal momento che spesso le persone si aspettano che sia il libro a cambiare la loro vita, senza fare alcun lavoro sulla propria persona e, come fa Nestor, basandosi sulla sola lettura.

[108] Inoltre, l'autore afferma in un altro passaggio: "This is the ultimate fact which we so quickly reach on this, as on every topic, the resolution of all into the ever-blessed ONE" (191).

consigli del fratello, e si sposa perché ha messo incinta la sua nuova donna. Inoltre, non accetta la sua condizione e la connessione degli eventi che lo hanno portato a quel momento della sua vita. Mancando un'accettazione delle circostanze, difatti, difficilmente si può trovare la forza di andare avanti e vincere le avversità. È chiaro, dunque, come Nestor abbia un carattere debole, sia depresso e tenda a chiudersi in se stesso. Invece, sia Emerson sia Vanderbilt affermano che un uomo deve essere forte. Emerson scrive: "Let a man then know his worth, and keep things under his feet. Let him not peep or steal, or skulk up and down with the air of a charity-boy, a bastard, or an interloper in the world which exists for him" (185-186). Egli sostiene che l'uomo vada in giro come un ubriaco e solo occasionalmente si svegli rendendosi conto che è un vero principe, ma Nestor non riesce a destarsi, nonostante sia alla ricerca di una soluzione. Una delle credenze sbagliate, presente nella mente dei personaggi, è il fatalismo insito nel concetto di destino, per il quale non esiste nessuna possibilità di controllo. Per di più, Nestor si aspetta che sia il libro stesso ad aiutarlo, in altre parole, cerca al di fuori di se stesso, mentre Emerson assicura: "Nature suffers nothing to remain in her kingdoms which cannot help itself" (191). *Forward America!*, dunque, come qualunque libro di auto-aiuto, è in netta contraddizione con il pensiero emersoniano.

Un altro concetto espresso nel *self-help book* è il suggerimento di guardare al futuro e di pianificare, perché avere un progetto aumenta le probabilità di successo. Ma, Emerson non sarebbe d'accordo, perché l'uomo per essere felice e forte deve vivere nel presente[109]. In *Self-Reliance* si parla di uno scopo, ma non di un progetto, in quanto è la vita stessa che ha valore, e ha valore solo se è vissuta[110]. Al contrario, Nestor abita nel ricordo del passato e sogna un futuro di pace con María, la donna che ama. Cosa impossibile, dal momento che lei ha sposato un altro uomo e vive a Cuba, mentre lui si è trasferito a New York ed ha formato a sua volta una famiglia. Inoltre, la sua María non risponde alle numerose lettere che le scrive regolarmente e nemmeno lo ringrazia per i doni ricevuti. Pertanto, il suo unico desiderio non ha alcuna possibilità di successo, ragione per cui vive in uno stato di rimpianto, altro elemento deplorevole, che Emerson denota come debolezza della volontà[111]. La determinazione di Nestor è piuttosto debole e limitata al lavoro che fa sulla canzone *Beautiful María of My Soul*. La compone, effettivamente, come fosse una formula magica che gli riporterà la sua amata. L'unico risultato che riesce ad ottenere, invece, è soltanto un po' di notorietà per il proprio gruppo musicale, cosa che lo rende ancora più taciturno e angosciato.

Attraverso una complicata intertestualità tripartita, dunque, il romanzo cita un testo finzionale, il quale a sua volta allude a un reale pre-testo, Hijuelos rende palese l'ibridazione dei personaggi e del loro modo di essere che li pone in quello spazio altro diverso dalle due culture che si vanno a intrecciare tra di loro. Entrambi i mondi sono compresenti nei personaggi e questo si evidenzia soprattutto nelle idee che palesano e nel loro comportamento. Delores, per esempio, futura moglie di Nestor, dice, quando per la prima volta i due si incontrano: "you'll succeed at whatever you want", ma egli risponde: "Everybody says that, but who knows" (59). Il pensiero positivo, che Nestor

[109] "But man postpones or remembers; he does not live in the present, but with reverted eye laments the past, or, heedless of the riches that surround him, stands on tiptoe to foresee the future. He cannot be happy and strong until he too lives with nature in the present, above time", Ralph Waldo Emerson, "Self-Reliance" (189).

[110] "Life only avails, not the having lived. Power ceases in the instant of repose; it resides in the moment of transition from a past to a new state, in the shooting of the gulf, in the darting to an aim" (190).

[111] "Another sort of false prayers are our regrets. Discontent is the want of self-reliance: it is infirmity of will" (196).

conosce bene, non fa presa su di lui. In effetti, è un personaggio che non si adatta a vivere negli Stati Uniti, come visto non ha né forza di volontà né fiducia in se stesso. Il suo stesso modo di essere mina la sua virilità, cosa che lo manda in crisi, poiché è ciò che dovrebbe contraddistinguerlo in quanto cubano. Nel giovane Castillo la crisi identitaria è infatti molto forte. Si può prendere, ad esempio, in considerazione anche il comportamento del padre di Delores, un tipico macho cubano. Egli lavora fino allo sfinimento e pensa che "a man is nothing without his family [...] nothing without love" (66). La famiglia era importante negli anni Cinquanta negli Stati Uniti e lo è sempre stata nella cultura latinoamericana, però l'uomo, secondo questi, deve anche poter fare quello che vuole[112], in puro stile machista. Sembra forte, ma al tempo stesso, quando è solo, mostra di volersi arrendere: "Please, *Dios*, release me" (66). Una virilità, dunque, che perde parte del suo vigore a causa di una identità che va cambiando attraverso l'ibridazione. In *Forward America!*, il saggista consiglia di non arrendersi[113], naturalmente, ed Emerson suggerisce di accettare le circostanze nelle quali ci si trova a vivere e di cominciare da lì, come ogni grande uomo ha sempre fatto. Pertanto il padre di Delores, da quest'ultimo punto di vista, è un perdente, che muore sotto il peso delle bottiglie d'acqua che trasporta, ma, contraddittoriamente, agli occhi di sua figlia appare come un eroe. Inoltre, egli continua ad avere una vita sociale, dopo un primo momento di smarrimento appena arrivato nel nuovo ambiente. Va a ballare, costruisce una relazione con un'altra donna, dal momento che sua moglie era rimasto a Cuba, e si ubriaca con gli amici. Tutti elementi tipici della cultura machista di provenienza. Così, pur vivendo una vita difficile, egli continua ad avere un proprio stile di comportamento, il quale si trova a metà strada, appartenendo e non appartenendo realmente, a entrambe le culture.

I personaggi del romanzo sono quasi tutti cubani o latinoamericani, a cavallo dunque tra due culture e due lingue. Essi cercano di adattarsi, ma non possono farlo completamente, soprattutto non possono diventare altro da ciò che sono, altrimenti perderebbero la loro identità. Nel contatto tra due culture si instaura sempre una negoziazione con due movimenti: uno verso l'assimilazione e l'altro verso la resistenza (Hall 1995). Si veda quanto scrive, ad esempio, de Toro (2006) a tal proposito:

> La estrategia de hibridación apunta a la *potencialización de la diferencia* y no a su reducción, asimilación, adaptación, en un primer momento. En un segundo momento, la estrategia de hibridación conduce a un *reconocimiento de la diferencia*, esto es, a la posibilidad de negociar identidades diferentes en un tercer espacio.
>
> Además, la hibridez implica tanto la expresión de categorías tabuizadas en el debate multicultural como el 'miedo' y la 'alienación' frente a lo extraño y el reclamo de patria e identidad, pero no en un sentido de exclusión, sino de negociación. (16).

Gli immigranti cercano allo stesso tempo di rincontrare e/o mantenere relazioni con le proprie radici, quanto integrarsi nel nuovo spazio geografico. Nel romanzo l'ibridazione dell'identità passa tanto attraverso la musica, come attraverso il processo di transculturazione e la transtestualità. Per quanto riguarda la transculturazione de Toro scrive:

---

[112] "A man's got to do as he likes, or else he's not a man" (67).

[113] "'In the worst circumstances, never retreat. Keep your eyes on the horizon! Don't look back and always march forward… And remember: It is the general with the advancing army who *wins the war*!'" (324).

> Bajo 'transculturalidad' entendemos el recurso a modelos culturales que no son generados ni en el propio contexto cultural (cultura local o de base) ni por una propia identidad cultural, sino que provienen de culturas externas y corresponden a otra identidad y lengua, construyendo así un campo de acción heterogénea (16).

Sempre lo stesso autore di seguito chiarisce il concetto di transtestualità e come tutti questi elementi fin qui citati siano interconnessi:

> Los procesos de hibridación y transulturalidad están estrechamente relacionados con la '*transtextualidad*' en cuanto se trata del diálogo o de la recodificación de subsistemas y campos particulares de diversas culturas y áreas del conocimiento, sin que en este proceso se comience pregustando por el origen, por la autenticidad o la compatibilidad del empleo de unidades culturales provenientes de otros sistemas. Simplemente su aspecto estético, su función social (y no su prefiguración) y su productividad representan el punto central de atención (16-17).

Ognuno di questi processi è attivo nel romanzo e facilmente individuabile. La transculturazione permea tutto il testo, non riguarda soltanto i fratelli Castillo, che cercano di trovare il loro posto nella società statunitense, ma anche, per esempio, Eugenio protagonista di una riscrittura della sua storia famigliare, che gli consente, oltre che di riconciliarsi con il padre, di accettare le sue radici latine e di integrarle alla sua vita come statunitense[114].

Sara Meuleman (2008) sottolinea come Cesar si trovi letteralmente sul confine delle due culture, tanto che può guardarle contemporaneamente dal di dentro e dal di fuori, così come avviene per gli altri personaggi. Lo stesso autore si trova nella stessa posizione e la usa per criticare entrambe le culture. Il modo in cui è rappresentato il machismo, ad esempio, in forma ironica e parodica, è una maniera di mettere in discussione ambedue le culture. Cesar, per quanto macho possa essere, e qui si rompe lo schema, è amico anche di Enrique, il guatemalteco omosessuale che lui considera tanto latinoamericano come tutti gli altri. Altri esempi: Delores non si accontenta della vita che gli riserva la società latinoamericana, ovvero cresce i propri figli e occuparsi del marito, ma sogna di studiare ed avere una propria vita al di fuori della famiglia, cosa che riesce ad ottenere più avanti negli anni. La lotta interiore di Nestor è paradigmatica a tal proposito, si è già mostrato come anche lui non sia né dentro né fuori a nessuna delle due culture. Pure nell'aspetto fisico si palesano delle differenze: Cesar è rappresentato con gli occhi verdi, uscendo dal modello dell'iconicità latina, che lo vorrebbe con capelli e occhi neri; dettaglio che allude contemporaneamente all'eterogeneità razziale dei latini. Altro strappo è la presunta predilezione degli uomini latinoamericani per le bionde anglosassoni. Il Mambo King le privilegia solamente come viatico per entrare nella cerchia alta della società, dove avere al proprio fianco una bionda slanciata e attraente rappresenta una sorta di "status symbol".

Sotto accusa è anche il razzismo dovuto al colore della pelle non abbastanza bianca dei protagonisti. Adattarsi alla nuova realtà e integrarsi, in un ambiente sociologicamente poco accogliente, non è semplice. Cesar è chiamato "Spic" (32), termine assai dispregiativo, per indicare una persona di origine ispanoamericana.

[114] La riscrittura, o meglio, la reinvenzione della realtà, affinché questa possa corrispondere a ciò che si vorrebbe, è tipica, afferma il narratore, dei cubani. Si veda quanto spiegato a proposito dell'amicizia di Cesar con Arnaz: "And then in the way that Cubans get really friendly, Arnaz and Cesar reinvented their past so that, in fact, they had probably been good friends" (129). Nello stesso modo, probabilmente, Eugenio racconta il suo passato, in parte reinventandolo, in modo da poter essere accettabile, prima di tutto se stesso.

Appena arrivati a New York ai due fratelli capita di essere aggredito per la strada, per il solo fatto di parlare in spagnolo tra di loro. A causa di tale intolleranza, i latini, poveri e ghettizzati, solidarizzano tra di loro, pur quando appartengono a classi sociali differenti. Evento che sarebbe stato improbabile in patria, ma sintomo di una certa transculturazione in atto negli Stati Uniti.

Sara Meuleman, ricorda inoltre, che Hijuelos usa delle strategie per elaborare una doppia critica al modello latinoamericano e a quello statunitense: usa la struttura del romanzo, la lingua e dei giochi metaforici inseriti nella storia che narra. Utilizzando parole spagnole critica l'ideale di una nazione monolingue sia sul versante statunitense che latinoamericano. A livello linguistico è chiara una solida conoscenza dal di dentro di entrambe le culture:

> […] ya que contienen 'intraducibies' giros americanos informales como 'sirree' y (específicas) palabras españolas. Los errores de ortografía en español en la novela y algunos casuales giros ingleses extraños (infiuenciados por el castellano), por otro lado, evidencian cierto proceso de enajenamiento (35).

Un'altra strategia sono i giochi metaforici. Un esempio è il tentativo di violenza carnale nei confronti di Delores. Si tratta di una forte critica nei confronti degli Stati Uniti: è una denuncia dell'imperialismo e del tradimento di questi nei confronti degli ispanici[115]. In quasi tutto il romanzo l'America Latina e Cuba sono simbolizzate da donne: María e la madre dei due fratelli, di cui questi ultimi hanno una gran nostalgia, sono entrambe metafore di Cuba. In quanto donne danno all'America Latina una posizione subalterna. Gli Stati Uniti sono rappresentati, invece, da uomini, primo tra tutti il signor Vanderbilt, autore del libro *Forward America!*, il quale simbolizza il futuro, mentre al contrario i latini sono caratterizzati dal passato. Ma nell'inversione finale dei ruoli, Meuleman vede la fusione delle due culture e ancora di più:

> No obstante, el último pensamiento de César justo antes de que se muera — se ve a sí mismo haciéndole el amor a Vanna Vane — invierte en cierto modo esa prolongada metáfora genérica. A mi parecer no es gratuita esta última imagen, sino que simboliza, ante todo, la aceptación por parte de César de su doble identidad cultural, es decir cubana y norteamericana. Ese acto sexual representa metafóricamente la fusión armoniosa de la cultura anglosajona y latinoamericana, y por tanto, la re-imaginación de la ibride conflictiva de César como una hibridez relativamente equilibrada y pacífica. Además, y al contrario de los pasajes anteriores, Cuba/Latinoamérica, aquí representada simbólicamente por César, "penetra" a Vanna, quien sirve de metáfora de Estados Unidos. ¿No podría leerse, pues, como una referencia anticipada/anacrónica a la actual situación sociopolítica caracterizada justamente por — ironía de la historia — la rápida e inmensa latinización de los Estados Unidos? (37)

[115] "Más concretamente, puede incluso aludir al período de *Manifest Destiny* cuando Estados Unidos 'penetra' en territorio latinoamericano anexionando gran parte de México en 1848 y Cuba y Puerto Rico en 1898, y a las décadas siguientes de constante intervención norteamericana en América Latina, así como al tiempo del *Cood Neighbour Policy* (el ganar confianza) y su abrupto fin en 1959 con la Revolución Cubana y el embargo impuesto por Estados Unidos a Cuba en 1962. Si se prolonga consecuentemente esta lectura metafórica de la violación, el episodio no sólo denuncia el imperialismo estadounidense, sino que también se mofa del hecho de que, en el fondo, Norteamérica es 'impotente' […]. Esta comparación y el fracaso del tipo americano — no logra penetrar a Delores y tiene una eyaculación precoz — podría significar que, hagan lo que hagan, los Estados Unidos caracterizados por una belleza superficial pero sin contenido, nunca lograrán destruir (o igualar) la riqueza (interior) y la fuerza suramericana" (Meuleman 2008, 36).

Al contrario di quello che fanno Cesar e suo fratello, inscrivere la realtà statunitense presente e futura nel loro passato, Eugenio è costretto al movimento contrario. Tutto il romanzo può essere letto come un recupero, da parte del figlio di Nestor, delle radici che aveva tentato di negate e dimenticare, per inscriverle nel suo presente e futuro. La prova definitiva di ciò si rintraccia, secondo Meuleman, nella traduzione inglese della canzone. Tale traduzione testimonia come il processo di accettazione delle sue origini latine sia riuscito, cosa che permette a Eugenio di tradurre finalmente in tutta tranquillità. Subito dopo, infatti, la narrazione passa al presente in prima persona. La sua ricerca identitaria è dunque definitivamente terminata.

L'assimilazione e la resistenza alla stessa viaggiano, quindi, di pari passo. I due fratelli Castillo, per fare ancora un esempio, parlano bene l'inglese, meglio di tutti i loro amici, ma continueranno sempre ad avere un forte accento cubano. La musica rimane, comunque, il più importante di tutti gli elementi e costituisce contemporaneamente la porta attraverso la quale i personaggi cercano al tempo stesso di assimilarsi e di resistere. Cesar e Nestor suonano musica latina che va di moda[116], per il divertimento degli statunitensi, e si presuppone che ciò aiuti la loro integrazione, ma al contempo suonano musica latina per rimanere fedeli alle proprie radici e perché non si sentano tanto lontani dalla patria. Il mambo è il genere musicale che aveva successo nei locali statunitensi degli anni Cinquanta, il bolero è la canzone che da più tempo rappresenta l'identità latina, nel suo modo di amare, di pensare, di sentire, infine, di vivere. Non sorprende allora che Eugenio passi proprio attraverso la musica per trovare la sua identità ibrida e transculturata.

Il romanzo e il suo adattamento cinematografico

Nell'adattamento cinematografico si possono vedere le immagini e la musica prendere vita. Anche se la prima cosa da chiarire è che la trasposizione prende in considerazione solamente una parte del romanzo, arrivando a raccontare la storia fino alla morte di Nestor e poco più, fermandosi per tanto al 1957. Il lavoro realizzato a livello della scenificazione è di taglio e semplificazione, così come di modifiche alla storia, però include anche nuovi personaggi. Non c'è una voce narrativa e la storia non è raccontata utilizzando il tempo passato e seguendo le fluttuazioni della memoria, ma, al contario, segue un ordine sequenziale più stretto.

La pellicola inizia ex-abrupto con Cesar che chiede spiegazioni a María per quello che aveva fatto a suo fratello, cosa che lo porta a scoprire che la donna aveva acconsentito a sposarsi per proteggere lo stesso Nestor, minacciato di morte. Questa scena, non presente nel romanzo, fa iniziare il film direttamente con una situzione destabilizzante. Nestor non sa nulla di quello che è successo e Cesar se lo porta negli Stati Uniti dove inizia lo sviluppo della storia. Il fratello minore è l'unico ad avere un passato nella trasposizione ed è tormentato da quell'amore che non si lascia alle spalle, non riesce ad adattarsi né a dimenticare. Il climax arriva sempre con l'apparizione in televisione. Segue molto presto la morte di Nestor e finalmente la conclusione. Cesar apre un club per realizzare il sogno del fratello (altra invenzione filmica) e decide di lasciare la musica, se pure all'ultimo momento si lascia convincere a cantare un'altra volta.

[116] In realtà i fratelli Castillo preferiscono le canzoni lente, ma si adattano per lavorare e per integrarsi: "He and his brother actually preferred the slower ballads and boleros, but they set out with Montoya to build a sound dance band, because that's what the people wanted" (23).

Nonostante l'economia di personaggi e aneddoti, si è deciso di includere nella recita celebrità come Tito Puente e Celia Cruz. Il primo nel romanzo è menzionto varie volte, però non ha un ruolo, la seconda è citata ancora meno. La storia è stata modificata di conseguenza, per dare un ruolo specialmente a Celia Cruz, la quale interpreta la madre del musicista Montoya, mentre Tito Puente impersona se stesso in una scena di apertura. Una buona scelta, al contario, è stata quella di porre Desi Arnaz Junior nella ruolo del padre, dato che gli somiglia molto ed è il personaggio famoso realmente importante nel romanzo.

Un errore evidente è stato fatto con la lingua. Anche se si rispetta il miscuglio di parole spagnole con l'inglese, non si prende in considerazione l'accento. Nella pellicola i due fratelli, e tutti meno Celia Cruz, parlano un perfetto inglese senza accento. L'ambiente nella New York degli anni Cinquanta, al contrario, è stato ricostruito molto bene.

Passando a considerare le descrizioni, è ovvio che queste siano direttamente rappresentate e prendano forma davanti agli occhi dello spettatore. Tuttavia, mentre ciò è vero per le ekphrases musicali, poiché si possono vedere i musicisti in azione e ascoltare la musica, nel caso delle fotografie si è scelto di preservare quest'ultimo l'elemento. Così si vede, per esempio, Nestor che guarda la foto di María e con la mente torna al passato; *flashback* sottolineato con l'uso di una pellicola di colori pallidi. Con frequenza nel romanzo il narratore racconta una storia e poi avverte che in quel momento si scattò una foto. Il regista ci fa vedere i personaggi parlare, mentre si fanno fotografie e, infine, pone una sequenza di foto che coprono tutto lo spazio dello schermo. Nello stesso modo, l'album più importante che i due fratelli incidono è introdotto per la prima volta come un'immagine con l'effetto di vortice e poi lo si vede nelle mani di Cesar che lo lancia a Nestor.

Si sono scelte, ovviamente, solamente le immagini più significative. María nel film è rappresentata seguendo scrupolosamente la breve descrizione del romanzo, che vale la pena di leggere per confrontarla con la foto che appare nella trasposizione (Fig. 4.1):

> He'd carry around a little photograph of her in a cinch-waisted bathing suit, his María rising out of the foamy tides of a Havana sea, take it out, speak to the picture as if she would hear him (41).

María stessa diventa un'immagine nella mente di Nestor, un fantasma che continua a immaginare e che gli appare ovunque vada, come una visione. Infine, si trasforma in un mito: "The more he thought about her, the more mythic she became" (41). Nel film Nestor parla con la piccola foto, come è narrato nel romanzo, e subito dopo si vede la scena di quando è stata scattata, vale a dire i ricordi di Nestor. Questa fotografia ha lo stesso valore della descrizione che appare nel testo, è la figura fantasmale della donna che non cessa di essere presente nella mente dell'uomo, colpevole dell'amore frustrato che ispira il bolero *Beautiful María of My Soul*.

Figure 0-1. La fotografia di María.

Nestor stesso vive come un fantasma e lo afferma anche nel film, mentre si decide ad allontanarsi dal fratello, dopo una discussione di fronte alla macchina fotografica. I due personaggi si fanno fotografare in una cabina per fototessere (min. 00:41:26 – 00:43:24) e mentre discutono Cesar continua a inserire monete e a tormentare il fratello affinché sorrida. Nestor se ne va e Cesar rimane, mentre la macchina continua a lavorare. Alla fine appaiono le foto che coprono tutto lo schermo. Immagini che in questo caso non hanno relazione con il romanzo, ma servono comunque a preservare l'elemento fotografico e ad alludere al tema della memoria.

Figure 0-2. Finale della prima scena nella cabina per fototessere.
Cesar e Nestor si scattano fotografie, mentre lo schermo si sta riempiendo di sole foto.

Cesar rimane solo e disperato per non poter dare aiuto a suo fratello, il quale è sempre depresso e frustrato, in questa circostanza, poi, anche arrabbiato. Il Mambo King, inoltre, è esasperato dalla richiesta di Nestor che vorrebbe che si scusasse con un certo personaggio mafioso, affinché possano lavorare in locali famosi. Egli vuole rimanere

libero e non desidera scendere a compromessi. L'espediente di mettere i due Castillo in primo piano, di fronte alla macchina fotografica, serve al regista per focalizzarsi sul pensiero e la personalità di entrambi, sottolineando le loro diversità. Le fotografie rimangono, in un secondo piano narrativo. La scena ha un parallelo verso il finale della pellicola, quando Cesar va a farsi delle foto con la stessa modalità, però, invece del fratello, ormai morto, porta con sé il libro[117] che quest'ultimo teneva sempre in tasca (1:28:24 – 1:29:23). La semplificazione del film ha dato forma a questo *escamotage* per sottolineare l'elemento tanto importante delle foto e cercare di mantenere, almeno in parte, la struttura reiterativa del romanzo. Mancando la ripetizione dell'episodio di *I Love Lucy*, solo richiamato nella sequenza finale, il regista cerca di compensare con i due incontri di fronte all'obbiettivo della macchina fotografica, procedimento simile ma non uguale. I due momenti rappresentano due rotture che marcano il cammino verso il finale di pura disperazione per Cesar. Altri elementi reiterativi, importanti, sulle orme del romanzo, sono le volte in cui è cantata la canzone[118], quattro in tutto, e le letture del libro di Nestor. Dopo la seconda scena nella cabina per fototessere, appare il Mambo King che guarda una fotografia di se stesso con Nestor e Desi Arnaz, mentre tiene tra le braccia il figlio del fratello, vale a dire il narratore del romanzo. Questa fotografia è il riassunto di tutte quelle che appaiono nel testo. È la memoria del passato, di chi non c'è più, di una vita che se n'è andata per sempre, con tutta la malinconia che porta con sé.

L'altro aspetto interessante è dato dalla partecipazione al programma televisivo *I Love Lucy* con Lucille Ball e Desi Arnaz. Ci sono differenze nell'incontro con i due fratelli e Arnaz, dove manca la Ball, anche se la sua assenza è giustificabile, e ci sono cambiamenti nel programma televisivo. L'autore del romanzo si è ispirato alla vera serie, con una certa libertà. Il narratore descrive come Nestor bussi alla porta di Lucille, il dialogo che segue, e in ultimo, l'esecuzione della canzone in spagnolo *Beautiful Maria of My Soul*[119]. Nella trasposizione, al contrario, si modifica la prima parte per seguire e riprodurre, parzialmente ricostruendolo, l'episodio numero 28, intitolato "Cuban Pals" e trasmesso il 21 aprile del 1952. Ricostruzione di una sequenza nella quale due amici cubani di Ricky Ricardo, alias Desi Arnaz, si trovano seduti sul divano e parlano da soli con Lucy Ricardo, alias Lucille Ball, prima, e poi con entrambi. Le inquadrature con Arnaz furono filmate nuovamente, mentre per la parte relativa a Lucille Ball, si è utilizzata la pellicola orginale. Ovviamente, le inquadrature sono di colore bianco e nero, incorniciate dalla televisione in primo piano, e con gli spettatori davanti allo schermo. In questo modo si crea un secondo piano narrativo, mettendo uno schermo dentro lo schermo: il piano della memoria, dell'eternità. È la prima proiezione in diretta, ma anche la parte fissa della storia che rimarrà nella memoria. Risulta allora una scelta strana il fatto di far cantare la canzone in inglese[120], trattandosi del momento

[117] Nel romanzo il libro (*Forward America!*, atribuido a un cierto D.D. Vanderbilt) è comprato dallo stesso Nestor, nel tentativo di trovare una soluzione ai suoi problemi. Al contrario, nel film egli porta con sé il libro, che gli è stato regalato dal fratello, già durante il viaggio da Cuba. Cesar lo legge mentre si fa delle foto nella stessa cabina per fototessere della prima scena e appare evidentemente distrutto dal dolore per la perdita subita.

[118] Alle esecuzioni va aggiunta la volta in cui il bolero è solamente citato, mentre Nestor lo sta ancora componendo.

[119] La canzone *Beautiful María of My Soul*, ha ottenuto tre nomination come canzone originale ai Grammy Awards, ai Golden Globe Awards e ai Academy Awards. Bisogna comunque sottolineare che la versione composta per il film ha un testo completamente differente da quello proposto nel testo.

[120] L'unica volta che la canzone viene cantata in spagnolo è durante la prima esecuzione, ma unicamente la prima strofa, dopo si passa subito all'inglese.

topico della rappresentazione della "latinità" dei protagonisti della storia e data la molta insistenza su questo punto nel romanzo.

La scena mette in rilievo l'intertestualità, configurandosi in realtà come una parte ipertestuale all'interno dell'adattamento. La scelta di utilizzare un episodio vero non solamente sottolinea tale espediente, ma compensa anche la mancanza di molti altri riferimenti nella trasposizione. Lo spettatore ha bisogno, ovviamente, di avere una certa memoria della *sitcom* per capire e non perdere l'elemento pre-testuale. In ogni caso, si suppone che uno spettatore non ideale abbia almeno sentito nominare personaggi come Celia Cruz e Tito Puente, e possa così intravedere un riferimento a elementi pre-esistenti. Lo stesso adattamento si configura come una relazione intermediale, o meglio ancora ipertestuale, con il romanzo.

Nella trasposizione è ben rappresentata la musica, i balli, i locali notturni, la nostalgia per la patria, i valori famigliari, l'amore, in parte la sessualità, la comunità latina, la voglia di trovare il successo. Le differenze con il romanzo si manifestano soprattutto nella caratterizzazione dei protagonisti, che funzionano nel testo come un micro-sistema binario: sono l'uno il contrario dell'altro, come due faccie di una stessa moneta[121]. Nella trasposizione parte di questo sistema binario si perde, come dimostra la scena in cui Cesar canta nel club che apre per realizzare il sogno di suo fratello morto. Mentre canta, davanti ai suoi occhi, passano le immagini di momenti importanti vissuti con Nestor. Il suo sguardo disperato e fisso nel vuoto sembra riassumere quelle che saranno le sue ossessioni e la sua vita futura, anche se in un modo molto limitato. In effetti l'adattamento termina con quest'ultima esecuzione, senza raccontare quello che succede dopo e senza mostrare il cambiamento di Cesar che si converte in suo fratello. Però i suoni e le immagini diventano vive, come è per Nestor nelle repliche, attraggono e ricreano un mondo che già non esiste e infine si ascolta il bolero che forse è il vuoto più grande nel romanzo e, allo stesso tempo, il successo più grande della trasposizione.

Nella scena finale della trasposizione tutto prende significato attraverso lo sguardo e le immagini che passano davanti agli occhi di Cesar che canta *Beautiful María of My Soul*. Nonostante nella sequenza appaia anche Dolores, la moglie di Nestor, che l'ha appena convinto a cantare. In effetti, nella trasposizione, i due si corrispondono in un'attrazione, che nel romanzo appartiene soltanto a Cesar per molti anni. L'immagine della donna nella messa in scena, non è un ricordo, come le altre, ma una sovrapposizione con l'immagine della donna presente, che continua ad essere attratta da lui. La scena non esiste nel prototesto e tale attrazione non solo non è certa, ma è una cosa che accade dopo molti anni. Al contrario il suo sguardo nell'adattamento sembra alludere a una storia possibile, che non si riflette nello sguardo di Cesar. Di fatto nel romanzo, quando Delores, nome nel testo della moglie di Nestor, sembra essere disponibile per Cesar, lui è fidanzato e non succede nulla tra i due. La capacità di significare dello sguardo è spiegata da Barthes (1985), il quale vi trova anche un collegamento con la musica:

> Un segno è ciò che si ripete. Senza ripetizione non vi è segno, perché non lo si potrebbe riconoscere, e il riconoscimento è ciò che fonda il segno. Ora, osserva Stendhal, lo sguardo può dire tutto, ma non può ripetersi testualmente. Dunque, lo sguardo non è un segno, e tuttavia significa. Che cos'è questo mistero? Esso consiste nel fatto che lo sguardo appartiene a quel regno della significazione la cui unità non è il segno

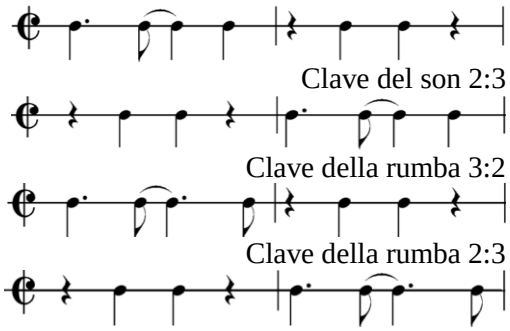
[121] Lo stesso autore racconta nell'"Afterword" (2010b) e nel *memoir* (2011), come in realtà lui avesse pensato ad un unico personaggio. Cesar doveva avere tutte le sfaccettature caratteriali sue e di Nestor, ma in un secondo momento Hijuelos si rese conto che sarebbe stato meglio separarle, essendo propabilmente troppo contrastanti, e dotare il suo protagonista di un fratello minore.

> (discontinuo), ma la significanza, la cui teoria è stata abbozzata da Benveniste. Al contrario della lingua, ordine dei segni, le arti, in generale, rinviano alla significanza. Non stupisce perciò che esista una sorta di affinità tra lo sguardo e la musica, o che la pittura classica abbia riprodotto con amore tanti sguardi, supplicanti, imperiosi, corrucciati, pensierosi, ecc. (1985, 301, corsivo dell'autore).

La musica e lo sguardo appartengono ad una categoria di linguaggi che assumono significato all'interno di una situazione specifica o all'interno della stessa opera. Non in astratto, dunque, ma solo nel particolare. Ovviamente, nel caso preso in esame i due linguaggi si intrecciano, diventando complici e co-produttori di significato, poiché gli sguardi sono "scambiati" durante l'esecuzione della canzone. Il loro significato, comunque, è bene sottolinearlo, è dovuto principalmente a un elemento supplementare: la *durata*, frutto di una opposizione lungo/corto (Barthes 1995, 61 e 71). La scena si chiude, infatti, con un lungo gioco di sguardi, che però non si incontrano, e proprio qui si concentra buona parte del significato, fino alla chiusura con fermo immagine definitivo, prima che si dissolva sfumando sul nero, sullo sguardo perso nel vuoto di Cesar Castillo.

Per concludere vorrei sottolineare che così come il tema della memoria, presente in una forma più limitata per via delle semplificazioni e del passaggio al tempo presente della narrazione, nello stesso modo la questione dell'identità culturale, subisce anch'essa un ridimensionamento nella trasposizione. Gli stessi protagonisti, Antonio Banderas, nel ruolo di Nestor, e Armand Assante, nella veste di Cesar, appaiono poco "latini", non corrispondendo al fenotipo descritto nel romanzo. Scompare l'accento spagnolo e i riferimenti al razzismo, inoltre, sono meno evidenti le difficoltà di inserimento nella società statunitense. Mancano i viaggi di ritorno a Cuba, come il ricordo importante della madre e dei famigliari rimasti in patria. La transculturazione dei due personaggi, per di più, è marcatamente differente nei due fratelli. Nestor in forma più resistente rimane maggiormente attaccato alle sue origini e vorrebbe tornare indietro, mentre Cesar si ambienta subito e si sente a casa. Finalmente, manca il recupero delle origini cubane di Eugenio, che rappresenta anche la perdita più importante dal punto di vista della memoria. La trasposizione, dunque, acquista in agilità, seppure rimane comunque lenta, ma perde molto di significato riguardo alla ferita dovuta alla mancanza di una chiara identità (i sentimenti che prevalgono sono per lo più quelli amorosi). Il regista traduce i due fratelli come due facce della stessa medaglia, nello stesso modo in cui l'autore li aveva plasmati nel romanzo, accentuando però le differenze e non permettendo la riunificazione delle due personalità. Cesar, infatti, dopo la morte del fratello è triste e perde interesse nella ricerca del successo attraverso la musica. La disperazione che lo coglie, in ogni caso, non sembra voler replicare il carattere di Nestor, ma soltanto fermare la sua corsa per via del lutto, probabilmente pentito di tutte le decisione prese per conto del fratello.

Clave del son 3:2



Clave del son 2:3

Clave della rumba 3:2

Clave della rumba 2:3

5. *Reina Rumba: Celia Cruz*. Intertestualità e ibridismo musicale

En la música "oímos" nuestra vida. En la danza, sin darnos cuenta, muchas veces la "vemos". Nuestras músicas hacen audibles nuestras formas de vida. Nuestros "ritmos" hacen espaciales y concretas nuestras culturas.
Alberto Dallal

Umberto Valverde (Cali, 1947) è narratore, giornalista e critico, esperto di musica popolare e cinema. L'autore inserisce spesso la musica nelle sue opere, come per esempio nella raccolta di racconti *Bomba Camará*, ma il romanzo che ho scelto di analizzare in questo capitolo, *Reina rumba: Celia Cruz* (1981), è sicuramente il più significativo e il più famoso, seppure ancora non studiato dalla critica. Il motivo dell'importanza dell'opera appare già chiaro in un commento dello stesso autore:

> En esta novela, la relación música-literatura llegó a un punto de explosión. Las canciones se convirtieron en textos que se integraron al relato y al mismo tiempo narraban los hechos. Es mi novela más vendida internacionalmente, entre otras cosas, porque Celia Cruz siempre le ha dado su bendición y la cita siempre, es su mejor publicista (2001, 6-7).

Intraprendere la lettura di *Reina rumba* significa addentrarsi in un mondo estremamente caro a Valverde, in un groviglio di nomi di musicisti, cantanti e gente comune, senza distinzioni tra il personaggio famoso e l'amico sconosciuto del *Barrio Obrero*. Ci si trova in mezzo a melodie, concerti e balli, dove tutti condividono l'entusiamo per la musica e le feste, in uno spazio mobile tra Cali e New York, passando per il Messico, tra concerti negli stadi, o in locali, e serate al bar. Il lettore che non conosce tale mondo si può trovare francamente perduto, se cerca di identificare ogni personaggio, strumento musicale o melodia, o affascinato, se si lascia trasportare dalla forza della narrazione. La possibilità di percepirlo come pura invenzione letteraria non è contemplabile, in quanto appare chiaro il riferimento alla realtà. Del resto, è proprio questa la sfida che l'autore pone a se stesso: "Mi proposito es hacer 'ficcion de la realidad', que es un verdadero reto para un escritor" (7)[122].

I testi approfonditi fino a questo momento presentano tutti, come visto, una elevata intertestualità e un forte ibridismo. Analizzando il romanzo di Valverde mi concentrerò particolarmente su questi due aspetti costitutivi di tutte le *novelas bolero*. Entrambi gli

[122] Scrivendo sulla letteratura colombiana e inserendosi in uno dei gruppi di cui parla, spiega: "Los escritores decidimos vivir y estar al lado del país real: el país de la noche y los orilleros, el país de los desheredados y las prostitutas que se rebuscan su sobrevivencia en las esquinas, el país de los gamines y de quienes, a pesar de todo, decidieron triunfar más allá de las fronteras, el país de la rumba, que no se entrega a la tristeza, sino al placer y al frenesí, el país que no cree en nada sino en sí mismo, en la imaginación y en la lucha cotidiana, en ese inventarse la vida todos los días porque no hay otra salida ni otra posibilidad" (1984, 859).

elementi influenzano fortemente la costruzione del testo e hanno anche qui un ruolo legato alla memoria e all'identità culturale dei personaggi e dello stesso autore[123]. A una prima parte più teorica, seguirà una lettura più attenta del testo volta a chiarire soprattutto gli ultimi due aspetti citati.

L'intertestualità è sempre esistita, ma nella letteratura contemporanea, postmoderna, è una pratica costante, caratteristica predominante, insieme alla contaminazione di stili diversi[124]. Infatti, l'intertestualità è uno dei modi in cui si esplica l'ibridismo, per cui i due concetti sono interconnessi e inscindibili l'uno dall'altro.

Il termine "intertestualità" è piuttosto recente, ma nei fatti rappresenta uno degli aspetti testuali, più o meno apprezzato a seconda delle epoche, sempre esistito. Marina Polacco (1998) ne dà una definizione teorica, focalizzando l'attenzione su quelli che identifica come i tre aspetti essenziali dell'intertestualità: 1) *La concezione della letteratura come sistema*. Secondo tale visione le opere letterarie costituiscono un sistema dato dalla somma delle parti, ma anche e soprattutto dalle loro relazioni reciproche: "Di conseguenza, ogni nuova opera modifica l'insieme e lo riorganizza in funzione di se stessa: le opere del passato rivivono costantemente nelle nuove" (9). 2) *La dialettica tra originalità e convenzione*. La letteratura è sempre dialogica e presuppone costantemente il riferimento ad altri testi, anche quando pretende di essere completamente originale, perché in tal caso "[…] l'opera si definisce in negativo rispetto a ciò che non è, ma al di fuori di questa negazione non avrebbe ragion d'essere" (10). 3) *Il rapporto tra letterarietà e immediatezza*. "Il legame dell'opera con le altre opere letterarie appare come un ostacolo alla rappresentazione diretta e non mediata del reale" (11). A volte infatti la letteratura sembra essere di ostacolo alla rappresentazione diretta della realtà, ma le due cose sono solo in apparenza in contraddizione.

Gli elementi eterogenei che compongono il romanzo di Valverde si armonizzano perfettamente in forma originale, rimanendo perfettamente riconoscibili, infine, la rappresentazione immediata della realtà non è compromessa dall'uso di altri testi, ma al contrario enormemente aiutata. Il testo è, infatti, profondamente intertestuale e, attingendo alle definizioni di Genette (1982), può essere identificato come un palinsesto letterario. Nel saggio che dedica all'argomento, il critico francese dà una serie di definizioni che riguardano le relazioni tra due o più testi, alle quali attribuisce il nome di *transtestualità*, o trascendenza testuale. Egli distingue cinque tipi differenti di transtestualità. Il primo elemento è l'*intertestualità*, ovvero, la presenza di un testo in un altro:

> "[…] una relazione di copresenza fra due o più testi, vale a dire eideticamente e come avviene nella maggior parte dei casi, come la presenza effettiva di un testo in un altro. Nella sua forma più esplicita e più letterale si tratta della pratica tradizionale della *citazione* (con le virgolette, con o senza riferimento preciso); in forma meno esplicita

[123] Il testo può essere letto, tra le altre possibilità, come un percorso attraverso il quale il narratore recupera le proprie radici.

[124] A tal proposito, si veda quanto scrive Marina Polacco: "L'univocità delle riprese, la purezza del modello di appartenenza sono caratteri estremamente rari; molto più diffuse – e spesso vincolanti, sul piano della riuscita artistica – sono le pratiche di ibridazione e di mescidanza. Pratiche che, secondo Bachtin, costituirebbero l'essenza stessa del genere romanzesco, fondamentale nella letteratura moderna: la mescolanza di modelli diversi, la *dialogicità*, la capacità di fare proprie le forme più disparate. L'esasperazione di questa prassi, il moltiplicarsi e il diffrangersi dei riferimenti e dei modelli possono anche essere considerati come una delle caratteristiche essenziali della letteratura postmoderna: la tradizione letteraria del passato diviene un immenso repertorio in cui tutto è compresente e può essere simultaneamente fruito, senza differenze sostanziali o soluzioni di continuità" (1998, 37).

> e meno canonica, del *plagio* […], che è un prestito non dichiarato ma ancora letterale; in forma ancora meno esplicita e meno letterale si tratta dell'*allusione*, ovvero di un enunciato la cui piena intelligenza presuppone la percezione di un rapporto con un altro enunciato al quale rinvia necessariamente l'una o l'altra delle sue riflessioni, altrimenti inaccettabile […]" (4).

In *Reina rumba* si può parlare di transtestualità citazionale, dove peraltro i riferimenti appaiono nel testo senza essere segnalati. Poiché, però, nella maggioranza dei casi le citazioni riguardano i testi di canzoni, si potrebbe forse parlare più propriamente di intermedialità, come si è già fatto precedentemente.

Il secondo elemento è la *paratestualità*, termine che Genette usa per riferirsi a tutto ciò che sta intorno al testo:

> "[…] titolo, sottotitolo, intertitoli, prefazione, postfazione, avvertenze, premesse, ecc.; note a margine, a piè di pagina, note finali; epigrafi; illustrazioni; *prière d'insérer*, fascetta, sovraccoperta, e molti altri tipi di segnali accessori, autografi o allografi, che procurano al testo una cornice (variabile) e talvolta un commento, ufficiale o ufficioso […]" (5).

Nel romanzo di Valverde è importante notare almeno due degli elementi che elenca Genette. Prima di tutto il titolo, il quale esplicita subito che si tratta di una *novela bolero*: Celia Cruz è il perno attorno al quale ruota tutto il mondo che l'autore desidera rendere memorabile ed eterno. La prefazione scritta da Cabrera Infante, spesso citata dallo stesso scrittore, nella quale si commenta il testo e si danno delle coordinate essenziali delle sue caratteristiche.

Il terzo elemento è la *metatestualità*, ossia, il discorso che si fa sul testo: "[…] è la relazione, più comunemente detta di 'commento', che unisce un testo ad un altro testo di cui esso parla, senza necessariamente citarlo (convocarlo), al limite senza neppure nominarlo […]" (6). Esiste tale funzione nel romanzo analizzato, poiché il narratore a volte commenta, direttamente o indirettamente, singolarmente o come fossero un insieme, le canzoni che cita, esse hanno infatti un forte impatto sulla società colombiana.

Il quarto elemento è l'*architestualità*, la quale riguarda la relazione tra un testo e l'insieme di testi a cui fa riferimento: la poesia, i vari sottogeneri del romanzo e via dicendo. Questo influenza l'orizzonte d'attesa del lettore e quindi la ricezione dell'opera stessa (7)[125]. Nel caso specifico, già lo si è detto, la relazione riguarda il romanzo e il tessuto di canzoni che vengono citate e fagocitate dal testo, le quali assumono diverse funzioni: memoria, musicalità, narrazione, punto di riferimento identitario.

Infine, ultimo elemento, l'*ipertestualità*, la quale designa la dipendenza di un testo da uno antecedente. "Designo con questo termine ogni relazione che unisca un testo B (che chiamerò *ipertesto*) a un testo anteriore A (che chiamerò, naturalmente, *ipotesto*), sul quale esso si innesta in una maniera che non è quella del commento" (7-8). Più generalmente si può parlare di

[125] Questo appare ormai assodato. Ad esempio, anche Todorov afferma: "Il fatto che i generi esistano come istituzione fa sì che essi funzionino come 'orizzonti d'attese' per i lettori e come 'modelli di scrittura' per gli scrittori" (1978, 51). Inoltre, sempre per lo stesso autore, i generi sono importanti perché: "Come qualsiasi altra istituzione, i generi mettono in evidenza i tratti costitutivi della società cui appartengono" (1978, 51)

> […] testo di secondo grado […] o […] testo derivato da un altro testo preesistente. Questa derivazione può essere d'ordine descrittivo o intellettuale, per cui un metatesto […] "parla" di un testo […]. Essa può essere anche d'altro tipo, per cui B non parla affatto di A ma non potrebbe esistere così com'è senza A, dal quale risulta al termine di un'operazione che chiamerò, provvisoriamente ancora, di *trasformazione*, e che di conseguenza esso evoca più o meno manifestatamente, senza necessariamente parlarne e citarlo (8).

L'ipertestualità è sempre un architesto transgenerico, il quale ingloba un altro genere, il *pastiche*, che Genette designa come "[…] l'imitazione di uno stile priva di funzione satirica" (30). Quest'ultimo si adatta bene a definire il testo di Valverde, il quale non ha intenzione di fare satira, ma al contrario di celebrare e dare il giusto risalto a quelli che sono i capisaldi della sua vita. Bisogna, però, fare delle precisazioni. Genette nel saggio chiarisce che si occuperà esclusivamente dell'ipertestualità e nella tabella riassuntiva che propone si può osservare la ripartizione funzionale e strutturale che fa della materia (30):

Ripartizione corrente (funzionale)				
Funzione	Satirica ("parodia")			Non satirica ("pastiche")
Generi	PARODIA	TRAVESTIMENTO	CARICATURA	PASTICHE
Relazione	Trasformazione		Imitazione	
Ripartizione strutturale				

Schema 5.1. Ripartizione corrente (funzionale).

Il romanzo di Valverde potrebbe configurarsi come un *pastiche*, un'imitazione non satirica, a partire non da un testo, ma da una moltitudine di testi di canzoni, dove l'autore fa uso anche del linguaggio cinematografico, con inquadrature e frammenti che si succedono aprendo sguardi su concerti, interviste, *backstage* e interventi del pubblico. Se si guarda lo schema delle pratiche intertestuali (33)[126] si vede che però per Genette il pastiche è anche ludico:

SCHEMA GENERALE DELLE PRATICHE IPERTESTUALI			
Regime / *Relazione*	Ludico	Satirico	Serio
Trasformazione	PARODIA	TRAVESTIMENTO	TRASPOSIZIONE
Imitazione	PASTICHE	CARICATURA	FORGERIE

Schema 5.2. Schema generale delle pratiche ipertestuali.

Dunque, per Genette il *pastiche* è una imitazione ludica. Seppure, spiega ancora l'autore, non si può essere categorici, i testi possono avere una funzione Ludica, Umoristica, Seria, Polemica, Satirica, Ironica e ovviamente alcune di queste possono sovrapporsi in una stessa opera.

Inizialmente il termine *pastiche* venne utilizzato in ambito gastronomico, per passare poi alla pittura e soltanto in ultimo alla letteratura. Rosalma Salina Borello (1996) ricorda come il pastiche in epoca barocca indicava quei quadri dipinti nello stile

[126] Nello schema mancano gli esempi di opere posti da Genette.

di qualche maestro attraverso il *collage* di vari quadri. Inoltre, cosa che Genette non riconosce, il *pastiche* può essere consacrante oltre che dissacrante. Il testo di Valverde lo si può considerare come un *pastiche* dato da un *collage* di canzoni, articoli e interviste, con un intento consacrante. Lo stesso García Canclini (1989), se si ricorda quanto visto nell'itroduzione a questa tesi, scrive che i testi moderni nascono dal mescolamento di più elementi provenienti sia dalla tradizione che da ciò che è nuovo e si configurano come dei *collage*. Dunque, con il termine *pastiche* intendo qui il riuso di materiali disparati, che vanno a formare sì un ipertesto, per via dei riferimenti, ma non è propriamente una riscrittura, così come la intende Genette, almeno non in questo caso, ma una forma consacrante che permette di dare maggior significato all'opera e significati nuovi e diversi ai testi che si vanno inserendo, in particolare mi riferisco alle canzoni.

Il tessuto narrativo di *Reina rumba* è molto eterogeneo e si presenta, dunque, estremamente ibrido a diversi livelli. Riguardo quest'ultimo argomento, riprendo quanto scrive Roberto Mercuri riguardo all'origine etimologica del termine:

> La parola ibridismo viene dal latino *hybrida* che denota il figlio di un cittadino romano e di una donna schiava o straniera. Il termine, dunque, ha un valore genetico e un valore culturale, in quanto da un lato si riferisce alla procreazione e, dall'altro, all'incontro di due individui appartenenti a sfere socio-culturali diverse, donde il significato attuale di mescolanza di elementi diversi sia nel mondo animale, sia in quello vegetale, sia in quello minerale. Mentre generalmente il termine indica il concetto di disarmonia, di giustapposizione di elementi diversi, di eterogeneità di contro all'omogeneità, di non-stile di contro allo stile, di forma di contro alla non-forma, in letteratura si configura come un importante elemento della costruzione di una forma. L'ibridismo è, come abbiamo visto, connesso al campo semantico della paternità e, per estensione, al concetto di genesi (2001, 88).

Ebbene, la prima caratteristica dominante in *Reina rumba* è la commistione di elementi eterogenei. La mescolanza più rilevante si ha con la musica, il testo infatti si presenta come un *collage* costituito da prosa, testi delle canzoni, e quindi in versi, annunci radiofonici o di presentazioni dal vivo, stralci di interviste a Celia Cruz e ai musicisti della Sonora Matancera. A tutto ciò si aggiungono le riflessioni personali e alcuni dettagli biografici della vita del narratore, riguardanti la propria maturazione personale e il recupero delle sue radici culturali, saldamente ancorate alla musica afro-antillana. L'ibridismo dato dalla commistione dell'arte letteraria e quella musicale o, meglio, la transtestualità data dalla presenza della musica, che si manifesta soprattutto attraverso le citazioni dei testi delle canzoni, che il narratore pone nella narrazione senza soluzione di continuità, ha inoltre, come scrive lo stesso autore, anche un valore narrativo. La simulazione dell'ascolto della musica di riferimento, che si ottiene attraverso le citazioni o l'imitazione di una ritmica è l'altra caratteristica importante, la quale passa, come sempre, attraverso la memoria del lettore. Tenendo comunque conto che se anche quest'ultimo non conoscesse le canzoni citate, in questo caso, per via della struttura ritmica del verso, saprebbe indovinare facilmente di che cosa di tratta. Nel caso, poi, che l'autore stia creando una sonorità sua e non citando una canzone, in ogni caso, l'intento sarebbe quello di continuare a seguire un ritmo che è talmente dentro di sé da fluire spontaneo, diventando il romanzo stesso una canzone.

La musica presente nel romanzo è principalmente la salsa, ma le ritmiche principali sono la rumba, la guaracha e il bolero. La salsa è una musica che nasce a New York negli anni sessanta, prodotto del miscuglio di vari ritmi latini e in particolare

caraibici, compiuto dagli stessi latini immigrati negli Stati Uniti che continuano a cantare, suonare e ballare le melodie conosciute, per sentirsi un po' meno lontani da casa. Le stesse melodie che diventano di moda e che i musicisti continuano a utilizzare. Pacheco e molti altri artisti, la maggior parte appartenenti alla Sonora Matancera, la stessa Celia Cruz, contribuiscono alla Fania All Stars e danno concerti in America Latina, come negli Stati Uniti[127].

Anche nel presente testo sono molte le ekphrasis musicali[128] e l'attenzione è posta in particolare sulle "descargas". Una "descarga" si verifica quando molti musicisti famosi e particolarmente dotati si incontrano e iniziano a improvvisare insieme, scatenando il disibilio dei fortunati presenti. Innumerevoli sono le descrizioni delle performance, con i vari strumenti, il modo in cui sono suonati e l'atteggiamento del cantante, le parole rivolte al pubblico o la presentazione introduttiva, ma ci sono anche ipotiposi di musica ascoltata alla radio, che a volte si intreccia, però, con il ricordo di qualche concerto.

Correlati alla musica, compaiono i balli, in un gioco di rimandi, ricordi e celebrazioni di momenti quasi magici. Il ballo è parte della cultura e del modo di pensare dei latini, sia quelli che vivono in patria, sia quelli che si trovano all'estero. Si trata di una forma estetica molto importante che aiuta a mantenere, insieme alla musica stessa, una identità culturale di appartenenza. Alberto Dallal (1982) afferma che il

[127] Sull'argomento la bibliografia è assai vasta. Solo per fare un paio di esempi, si può approfondire l'argomento nel testo di Quintero Rivera, *¡Salsa, sabor y control!* (1998) e Boggs, *Salsiology* (1992). Riguardo la musica salsa molti musicisti non sono d'accordo sulla sua effettiva esistenza. In *Memoria de la Sonora Matancera* (1997) Valverde scrive che Calixto Leicea alla domanda su cosa pensasse della salsa, risponde in questo modo: "No pienso nada [de la salsa]. La salsa es un jugo de tomate que se le echa a una comida. Mire caballero, lo dije en Venezuela, en México y en todas partes: la salsa no quiere decir nada. La música no es comida. ¿Cuál es el baile de la salsa? Han querido hacer una confución de una mezcla de música latina y americana, y ahora más americana que latina, y le han puesto salsa, esto es todo" (53). Lo stesso musicista chiarisce poi che i ritmi più importanti sono: son, guaracha, guaguancó, rumba (54). Valverde riporta anche il pensiero di Mario Muñoz, chiamato Papaíto: "Para él la salsa era un negocio porque era una simple versión de la música cubana, de la cual la Sonora Matancera era la más auténtica representante" (131). Mario Bauzá, infine, afferma: "Hay quienes sostienen, como el venezuelano César Miguel Rondón en su conocido libro, que la salsa se funda en Nueva York, que el sonido de Nueva York es diferente. ¿Usted ve algunas diferencias entre el proceso de la música de Cuba y el proceso de la música en Nueva York, hecha por los latinos?" (137). Anche nelle interviste in appendice si possono leggere alcune opinioni.

[128] Compaiono, in questo caso, anche delle fotografie in bianco e nero, che rappresentano una sorta di riassunto delle molte descrizioni. Sono quattro inserti non numerati con foto da entrambe le facciate. La prima inserita è l'immagine di Celia Cruz, giovane e magra, con un vestito da sera bianco e lungo. Un braccio tirato su e il corpo in una posizione sinuosa nell'atto di ballare. Sorride di profilo e ai suoi fianchi sono presenti dei disegni di strumenti musicali, l'unico distinguibile bene è una conga, e delle palme. Sovraimpressa appare la scritta: "con la SONORA MATANCERA". In alto: "*La Incomparable* CELIA" (13, in realtà la pagina successiva). Si tratta indubbiamente di un poster pubblicitario di un concerto. Dietro l'immagine di uno stadio pieno e un ragazzo in piedi con il braccio alzato. Nel secondo inserto fotografico (60, in realtà la pagina successiva) Rogelio Martinez, direttore della Sonora Matancera, si trova per strada e saluta con il braccio alzato, nel suo sorriso una certa nota di sorpresa. Intorno si vede poco la strada, che sembra abbastanza fatiscente. Dietro di nuovo l'immagine di un concerto con gente visibilmente felice e molte braccia alzate evidentemente verso il palco. Poi compare l'immagine di alcuni musicisti mentre si esibiscono: Johnny Pacheco e Adalberto Santiago, dietro ancora uno stadio in delirio, con poche persone in piedi e ancora con le braccia alzate (108, in realtà la pagina successiva). Nell'ultimo inserto si trova un primo piano sulle gambe in movimento di un uomo e una donna che stanno danzando (144, in realtà la pagina successiva) e siccome il movimento è sottolineato nella prima immagine, dietro troviamo la foto che compare anche in copertina: Celia Cruz con un sorriso smagliante e un abito ricco da scena, ferma al centro di un palcoscenico. L'attenzione è, dunque, posta sulla musica e la danza, come anche sul delirio che essa provoca.

dancing[129] risponde alle esigenze estetiche e sociali degli abitanti delle zone urbane dell'America Latina (124) e spiega, di seguito, a cosa serva il ritmo.

> Ese tipo de ritmos se bailan para "mover el bote", para "ligar", incluso para "competir por la vieja" pero también se frecuentan, se repiten, se ostentan para establecer, entre risas y gritos, una solidaridad: en línea, todos; a la cola; ahora el puente; allí aparece el más diestro, la que da el caderazo, la que sonríe al mover los hombros (124).

Commenta ancora Dallal che il *dancing* serve per immergersi nella propria identità, per essere in contatto con gli altri membri dello stesso *status* sociale ed avere l'occasione di esprimersi insieme, è contemporaneamente qualcosa che mette in luce le proprie virtù e le proprie abilità. Nell'atmosfera creata dal *dancing* si possono mostrare le personali capacità danzatorie e teatrali. Il *dancing* permette di essere "normali", di riconoscere l'avanzamento culturale della società, di passare da spettatore a partecipante, di esprimere i propri desideri, ciò che si desidera essere, e i propri difetti. Andare a ballare è come fare un pellegrinaggio verso i propri sogni e allo stesso tempo come attraversare la propria storia, soprattutto il secolo XX metropolitano. Il *dancing* permette di mimetizzarsi, di osservare come la persona dovrebbe essere, quale facciata possedere, quali capacità aggiungere a una cultura che "era già lì" quando si è arrivati. Il *dancing* permette di essere quello che si è: "[...] una clase social que desea satisfacer su avidez de goce dentro de los parámetros permitidos por nuestra idiosincrasia, nuestra moral, nuestra ética social. Pero también – y casi sin darnos cuenta – percibimos y asimilamos la "estética" que nos corresponde" (177-178).

La musica, dunque, il ritmo, poi il corpo, il movimento, uno spazio che si riempie[130], tutto questo dà vita al ballo e crea quell'arte effimera che viene menzionata nel romanzo. La danza popolare è vitale e spontanea, e questo fondamenta la sua sopravvivenza (28), ma più di ogni altra cosa, in *Reina rumba*, è un tutto unico con la musica e la prosa stessa.

> Desde el punto de vista cultural, mediante el ritmo sobreviene un contacto: algo hay adentro de tonadas, canciones, piezas, tinglados, situaciones, comportamientos con lo que podemos relacionarnos mediante el sentido del oído hasta mover adecuada y armoniosamente el cuerpo (189-190).

Un'altra forma di ibridismo e di intertestualità è la commistione di generi letterari differenti. Il genere letterario[131], come è noto, è la forma testuale che orienta il lettore e

---

[129] "El *dancing* es todo un tinglado vigente en América Latina: un espacio, un ambiente construido (y diseñado) por la pequeña burguesía urbana para realizarse estética y socialmente. Es un ámbito con el que intervienen música, danza, intentos de creatividad plástica y elementos tales como los medios masivos (televisión, cine, radio, etc.) y sus elementos y símbolos. Pero también intervienen directa o indirectamente, por mimetismo o afán ingenuo de copia, el *music hall*, la ópera, la comedia musical, el teatro de revista. La actualidad del *dancing* es la actualidad dinámica de una pequeña burguesía que en lo estético, como en lo político, intenta definirse de una vez por todas. Y que en esta acción corre todos sus riesgos" (150).

[130] "La danza jamás crea un objeto sino un espacio lleno de movimiento, un espacio que ha dejado de ser vacío. Un espacio que hasta la fecha sólo el hombre ha podido "llenar", formalizar, hacer significativo…" (28-29). Il corpo, il movimento e lo spazio sono i tre elementi più immediati della danza, la quale, secondo Dallal, è l'arte più completa: "[…] cuerpo-alma, músculo-espíritu, música-plástica, objeto-ritmo" (28).

[131] Todorov ricorda che si può studiare un singolo genere anche senza aver letto tutte le opera che vi appartengono e che i generi sono di più o di meno a seconda del livello di generalità che si va a considerare. Inoltre, dal punto di vista estetico, non ha nessun senso parlare del genere perché ogni opera è unica (1974). In ogni caso, afferma in un altro luogo: "Da dove vengono i generi? Ebbene,

il suo orizzonte d'attesa. Marina Polacco afferma, infatti, che: "Il primo segnale di identificazione e riconoscimento che garantisce la leggibilità di un testo letterario è la memoria di genere" (1998, 31). Il concetto di genere è mutuato dalle scienze naturali dove si hanno una serie di nomenclature tassonomiche che permettono di classificare ogni specie vivente, animale e vegetale, e dividerle in famiglie. Northrop Frye (1957) rammenta che i generi letterari sono quelli derivati dai greci: teatro, epica, lirica, i quali tuttavia non coprono tutte le casistiche. La distinzione tra i generi è basata sulla presentazione e il tipo di pubblico previsto, quindi si identificano a seconda che le parole vengano recitate, dette, declamate o cantate, oppure scritte. Frye propone di distinguere tra *Epos*, *Epica* e *Fiction*. Quello che interessa in questo caso sono la prima e l'ultima. Con *Epos* intende: "[…] opere in cui il radicale della presentazione sia il discorso orale […] Perciò *epos* comprende tutte le opere letterarie, in versi o in prosa, che tentano di mantenere la convenzione di una dizione e di un pubblico di ascoltatori" (330). Con *Fiction* indica, invece, il genere letterario della pagina stampata.

La letteratura è sempre stata ibrida e dei generi puri sono molto rari. Del resto, precisa Todorov: "Per uno scrittore, non obbedire più alla separazione dei generi sarebbe persino un segno di autentica modernità" (1978). I testi postmoderni hanno la particolarità di trasgredire a molte regole: la tendenza della nuova letteratura ispanoamericana è proprio la commistione e il riuso di tutto quanto esista, soprattutto se proveniente dalla cultura popolare o di massa[132]. Ma il genere letterario è sempre esistito e continua ad esistere, seppure si sia modificato nel tempo. Il testo di Valverde è transgenerico e il suo architesto è piuttosto complesso, proprio per la difficoltà di incasellarlo in un genere definito e canonico. Si usa classificarlo come romanzo, ma la sua complessità è messa in luce da Cabrera Infante (1981) nella lettera che scrive a Valverde e che è poi diventata il prologo al romanzo stesso.

> Es un reportaje, una entrevista, una biografía, una autobiografía, una confesión y a la vez un poema. No había visto nunca antes una apropiación tan total de la música cubana – excepto, claro, en ciertos músicos de salsa –. Pero no como música vivida, como literatura. A pesar de mi larga frecuentación con el jazz yo no he podido hacer remotamente siquiera lo que tú has hecho (4)[133].

---

semplicemente da altri generi. Un genere nuovo è sempre la trasformazione di uno o più generi antichi: per inversione, per spostamento, per combinazione. Un 'testo' odierno (anche questo è un genere, in una delle sue accezioni) è debitore sia alla 'poesia' sia al 'romanzo' del Novecento, proprio come la *comédie larmoyante* combinava caratteri della commedia e della tragedia del secolo precedente. Non è mai esistita una letteratura senza generi; si tratta di un sistema in continua trasformazione […]" (1978, 46-47).

[132] Ferdinando Aínsa segnala che: "El cine, el teatro, el teleteatro, incluso el circo (*Los dos payasos* (1995) de César Aira), la música de corridos, tangos y boleros, salsa y chá-chá-chá, deportes como el fútbol, el ciclismo y hasta el tenis, proveen de temas a una narrativa, buena parte de cuyos códigos y referentes provienen de estos repertorios culturales, cuyos "lenguajes" han sido incorporados con naturalidad a cuentos y novelas. No escapa a esta integración antropológica el propio arte culinario, cuyos secretos y recetas no sólo demuestran ser novelescas en *Como agua para chocolate* de la mexicana Laura Esquivel, sino también buenas "recetas comerciales" como lo prueba el éxito de ventas de Afrodita de Isabel Allende" (1999, 77). Quindi si prendono e usano: " […] giros y expresiones populares presentes en diálogos callejeros, referencias intertextuales y fragmentarias de todo tipo, slogans publicitarios y letras de canciones, citas literarias y filmográficas. Ello explica la recuperación, a través de nuevas formulaciones estéticas, de la oralidad, del imaginario popular y colectivo presente en mitos y tradiciones, pero también en la integración de expresiones de la cultura popular y de la cultura de masas con las cuales mantiene un abierto diálogo intertextual" (76).

[133] Lo stesso Valverde afferma che: "En diciembre de 1981, editorial Oveja Negra publicó la primera edición de *Celia Cruz: Reina rumba*, mi primera novela que a su vez era la biografía de la gran cantante cubana. Fue el único libro que acometió el reto de hacer el relato de la mejor cantante del siglo XX en vida de ella" (Senén Suárez compositor de Reina rumba s.d.).

Quindi si tratta di un *reportage*, un'intervista, una biografia, una autobiografia, una confessione e, in alcuni passaggi, un poema, oltre che essere un romanzo[134]. La confessione è un genere ibrido già di per sé, essendo a metà strada tra filosofia e letteratura. Il *reportage*, ovvero la testimonianza diretta, e l'intervista sono generi giornalistici. La biografia è una cronaca riguardante un personaggio famoso, l'autobiografia è la variante in cui lo scrittore e il personaggio di cui narra coincidono e confina con la confessione. Essendo anche un romanzo, però, si intrecciano più vite, Celia Cruz e lo stesso scrittore, ma pure il popolo colombiano, con particolare riferimento al quartiere *Obrero* e altri personaggi minori. Tutto quanto passa attraverso una finzionalizzazione, si racconta in fondo l'avventura di una vita, quella del narratore principale.

Non bisogna dimenticare che la commistione riguarda anche la narrativa e la lirica, seppure di livello popolare o appartenente alla letteratura di massa. Le canzoni che si ibridizzano con il testo fanno sì che ci sia una mescolanza dei due generi. Northrop Frye (1957) riprende i sei elementi che Aristotele considerava costitutivi della poesia: *Mythos*, ovvero l'intreccio, *Ethos*, i personaggi e la messa in scena, *Dianoia*, il pensiero, il tema, *Melos*, la musicalità, *Opsis*, lo spettacolo, elemento connesso con le arti plastiche, *Lexis* la struttura verbale. Quest'ultimo elemento combina *melos* e *opsis*; lo si può tradurre come "dettato", se la sequenza narrativa di suoni è percepita dall'orecchio, oppure "imagery" quando è colta per mezzo di una "visione" mentale. Sono elementi presenti anche nella narrativa, ma nel caso specifico è bene sottolineare come il *melos*, presente normalmente in proporzione maggiore nella scrittura in versi, sia molto accentuato nella prosa ibrida di *Reina rumba*. Un altro elemento che si accentua è il ritmo della narrazione, poiché, come avviene nella poesia, ritroviamo due cadenze:

> In ogni poesia avvertiamo la presenza di almeno due ritmi ben distinti. Uno è il ritmo ricorrente che, come abbiamo or ora visto, è formato dall'accento, dal metro, e dallo schema dei suoni. L'altro è il ritmo semantico o del significato, quel che di solito si ritiene il ritmo della prosa (351).

La metrica della canzone entra a far parte della prosa, in questo modo il ritmo[135] del verso diventa ritmo della prosa, la quale già possiede un ritmo suo abbastanza veloce, così come Valverde l'ha concepito, agile e variegato. Il lettore percepisce, infatti, frequentemente la sensazione di star guardando un documentario su Celia Cruz, con la telecamera che si sposta velocemente, incuadrando e tagliando scene dai concerti, dalle interviste, dai retroscena, si sposta sui fan, con i loro aneddoti, sul *backstage*, per finire concentrandosi su riflessioni del commentatore e della gente comune. Gli eventi selezionati sono, infatti, soltanto quelli più significativi, in un'economia narrativa che riesce comunque a dare idea dell'importanza che riveste la musica nella vita del popolo colombiano e del narratore in particolare.

---

[134] Lo stesso autore afferma: "Es evidente que mi libro *Celia Cruz: Reina Rumba* nace como una combinación de géneros. Después de *Ulysses,* de James Joyce, la novela dejó de ser el modelo de Balzac o Marcel Proust. Los novelistas americanos posteriores como Hemingway aportaron un nuevo camino. Pero igualmente, escritores como William Faulkner propiciaron una nueva luz para armar un relato. Detrás de ellos, se encuentra la narrativa del cine" (2001, 6).

[135] "Il metro è una forma di ricorrenza, e quest'ultima può essere definita come un ritmo e come uno schema […]" (335).

Dunque l'opera di Valverde è un complesso di generi differenti, ma questo non va interpretato come la distruzione dei generi stessi. Al contrario fa parte di un processo sempre in atto di ricodificazione degli stessi.

> Il fatto che l'opera "disobbedisca" al suo genere non rende quest'ultimo inesistente; tutt'altro si sarebbe tentati di dire. Per una duplice ragione: in primo luogo perché la trasgressione, per esistere in quanto tale, necessita di una legge – che sarà, appunto, trasgredita. Ci si potrebbe spingere oltre: la norma diventa visibile – vive – soltanto grazie alle sue trasgressioni (Todorov 1978, 45).

L'autore racconta l'avventura della sua vita e di quella di Celia Cruz in particolare, ma anche quella della scrittura del romanzo stesso. La trasformazione del Valverde narratore e scrittore avviene, però, non attraverso contrapposizioni, ma in seguito ai casi della vita: amore, dolore, perdite e conquiste. Tutto avviene in una successione ben organizzata che taglia il superfluo e "inquadra", come fosse un film, le vite narrate. Non c'è intreccio, quindi, ma sequenze narrative e descrittive, riflessioni e una forte referenzialità.

> Esistono testi letterari che non conducono ad alcuna costruzione, testi non rappresentativi. Dovremmo anzi distinguere vari casi. Il più evidente è quello di una certa poesia, definita di solito lirica, che non descrive avvenimenti, che non evoca nulla che le sia esterno. Il romanzo moderno, a sua volta, ci obbliga a una lettura diversa: il testo è sì referenziale, ma la costruzione non ha luogo perché è in un certo modo indecidibile" (Todorov 1978, 106).

La figura del narratore è, come appare già evidente, fortemente ibridizzata. Si tratta di un narratore in prima persona che coincide spesso con l'autore[136]. Valverde nel romanzo ricopre il ruolo di ammiratore e amico, giornalista e critico, oltre a quello di esperto di musica afro-antillana e il suo scopo non è soltanto quello di celebrare una delle più famose cantanti di musica popolare, ma anche quello di conservarne il ricordo per il futuro, per coloro che quel mondo non l'hanno vissuto, in modo da farlo quasi sperimentare in prima persona. Del resto, nello stesso romanzo, il suo gruppo di amici ascolta tanto la Sonora e Celia che riescono quasi a "ricordare" quei concerti ai quali non hanno mai partecipato, perché troppo bambini. Umberto Valverde è un testimone e un personaggio, che dà la parola agli altri personaggi di cui racconta, creando una polifonia di voci, o un coro delle voci narranti, dove a volte resulta difficile capire chi stia parlando. Ma sono voci che tentano di raccontare un mondo e di rendere partecipi, di fissarlo per sempre affinché rimanga una memoria scritta, salva dall'oblio, e pronta a permanere per le generazioni future che non potranno mai fare a meno di certo tipo di musica che costituisce l'identità e il modo di essere, come la stessa storia del latinoamericano, in qualunque luogo viva.

Genette (1972) parla di funzioni del narratore che si distribuiscono a seconda dei diversi aspetti del racconto. Se si prende in considerazione la storia, si ha la *funzione propriamente narrativa*, l'unica imprescindibile. Se si prende in considerazione il testo narrativo, nell'eventualità di metanarrazioni, si ha la *funzione di regia*. Nonostante il testo di Valverde sia anche metanarrativo, non presenta tale funzione. Poi si può considerare la situazione narrativa stessa, con i suoi due protagonisti, narratario e narratore. Se esiste un'orientazione a mantenere un dialogo con il narratario, allora si

[136] In mezzo a tanta referenzialità diventa difficile stabilire fino a dove arrivi lo scrittore e dove inizi la *fiction*.

ha una funzione che ricorda quella fatica (di controllo del contatto) e quella conativa (o anche persuasica, di azione sul destinatario) di Jakobson. In questo caso si ha una *funzione di comunicazione*. Se l'orientamento del narratore è più verso se stesso, allora si ha la *funzione testimoniale* o di *attestazione*, molto simile alla funzione emotiva di Jakobson. Se gli interventi del narratore sono didattici, allora si può parlare di *funzione ideologica*. Di tutte queste ultime, in *Reina rumba* si trova, in forma dissimulata, la funzione testimoniale, in misura minore qualla di comunicazione e ideologica. Lo scopo più importante del testo è infatti quello della testimonianza e della conservazione memorialistica.

La compresenza di oralità e scrittura è indubbiamente un'altra forma di forte ibridismo presente nel romanzo, data dagli annunci radiofonici, presentazioni dal vivo, interviste, ma in particolare dall'uso delle canzoni, spesso citate anche con delle varianti dovute sia ai vari cantanti che le hanno riproposte nel corso degli anni, sia dalla casualità dovute alla memoria del melomane che le ricanta a memoria. Mostrerò in seguito l'oralità direttamente sul testo. Ulteriore elemento a ciò relazionato è la commistione di letteratura alta e popolare, citazioni letterarie[137] si mescolano a tutto quanto appartenga al popolo, alla massa e ai mass-media. In questo modo diventa assai difficile distinguere tra letteratura "alta", popolare e commerciale:

> Así se decantan formalismos y recuperan expresiones culturales marginadas u olvidadas; se reactualizan géneros y modalidades de sub-géneros que estuvieron en el origen de las formas "modernas" de la narrativa, como parábolas, crónicas, baladas, apólogos, romances, folletines y hasta "novelas por entregas" donde no siempre se distingue con claridad lo que es literatura popular, cuando no comercial, de la llamada literatura "literaria".
>
> En general, el estilo de esta nueva ficción es más clásico y menos barroco, más atenido a la narratividad que al experimentación formal, donde las estructuras internas son menos visibles y se privilegia el argumento, la "historia" con minúscula y el testimonio vital más entrañable. Buena parte de esta producción elige como estilo un realismo descriptivo, cuando no testimonial, en el que pueden reconocerse sin dificultad los lectores. A nuevas realidades socio-culturales se responde con nuevos realismos literarios (Aínsa 1999, 76).

Del resto, se questa è la caratteristica tipica della letteratura postmoderna, forse non ha neppure più senso voler tracciare una divisione netta tra le due. Come dice Guillermo Cabrera Infante, citato da Torres Medina, nel prologo al libro di Natalio Galán: "No hay altas ni bajas culturas, sólo hay modos de expresarlas, de apresarlas, de apreciarlas [...]" (1998a, 51)[138].

---

[137] Per fare solo un esempio, appare una citazione di Neruda: "Qué corto es el amor y que largo es el olvido" (62), verso della poesia *Puedo escribir los versos más tristes esta noche*, della raccolta *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Poesia e boleros, compaiono cuando si parla di amore e soprattutto di un amore sfortunato o impossibile. Allora il ritmo rallenta, il dolore non conosce fretta, per il resto il testo è agile, veloce e ritmato, quanto efficace nel narrare l'essenziale.

[138] Si veda anche quanto scrive Alfonso Reyes, sempre citato da Torres Medina: "El lenguaje corriente llama popular a lo que gusta mucho. La oferta corresponde a una amplia demanda. La demanda puede haberse ignorado a sí misma, antes de que apareciera la oferta. En este sentido se dice que las cosas se popularizan. La invención de Tarde se propaga en repetidas ocasiones. Todo tema popular, como aquí lo entendemos, presupone este concepto corriente de la popularidad [...] El tema popular no significa la menor implicación de clase social. François Villon era un picaruelo de París que dormía en las calles y no tenía oficio ni beneficio. Con todo, su obra no es poesía popular, sino poesía culta, de autor determinado y conocido, que se conserva escrita y tal como él la dejó. En cambio, el prócer Marqués de

Come funziona il testo e in che modo l'azione è portata avanti. Tutto si articola attraverso la memoria, si tratta infatti di eventi, concerti e vissuti reali, che vengono raccontati pasando da un ricordo all'altro senza soluzione di continuità e senza un ordine cronologico, anche se in certa misura è rispettata una linea temporale che riguarda la vita del narratore. La veridicità della narrazione è sottolineata dall'autore attraverso la citazione in esergo dei primi due versi di *El mambo es universal*, di Daniel Santos, "Señores esto non es cuento/esto es pura verdad".

L'intercalare "azúcar" tipico di Celia Cruz, appare recitato direttamente dalla cantante, mentre canta o commenta e la sua biografia viene narrata a salti, la morte della madre, il matrimonio, l'esilio forzato, ma il racconto è visto dal di dentro, da chi conosceva la cantante, come la persona. Nel testo questi due aspetti si mescolano in un calderone, dove però tutto trova il suo spazio: la passione per la musica ascoltata e collezionata attraverso i dischi di vinile, le performance degli artista, come la loro vita privata. Tutto ciò passando per le ritmiche, le parole e i movimenti, danze o atteggiamenti, del cantante e del suo pubblico che conosce a memoria tutti i testi e tutti le movenze del personaggio amato.

Le parole delle canzoni sono introdotte senza alcuna segnalazione e solamente in talune occasioni si dichiara che cosa si sta per fare. Spesso sono i due punti che aprono alle parole "altre" che il narratore immette nella sua narrazione. Sono parole che evocano e creano una ritmica nel testo, ma al tempo stesso fanno riferimento a una cultura e a un modo di pensare, riflettono un maniera di agire e di interpretare il mondo, apparendo anche come motti o istruzioni per il vivere quotidiano.

Seguirò da vicino almeno una parte del testo per mostrare più dettagliatamente la varietà di elementi presentati fino a questo momento e seguirò le tracce che il narratore dissemina, creando una connessione con la memoria e la propria identità culturale.

Il romanzo inizia con queste parole:

> Se oye el rumor de un pregonar que dice así el yerberito llegó llegooooooó. Su majestad ya viene, que linda está, vamos a verla pasar, vamos a oír su compás, viene con un ritmo sandunguero repicando bien los cueros y tocando guaguancó, trae un séquito de mil rumberos que dicen los que la vieron que la rumba se acabó y ya lo ves: la rumba es la reina. Rumba reina. Rumba ay vamos a bailar que la rumba es la reina: la reina reina reina. Suenan los tambores y entran las trompetas:
> *Y está por primera vez*
> *con las Estrellas de Fania*
> *Celia Cruz* (9).

Fin dall'inizio, leggendo il solo incipit, al lettore risulta chiaro di essere in presenza di un'pertesto basato su un ipotesto multiplo. Il "yerberito" è un venditore di erbe, titolo di una canzone di Celia Cruz, che inizia proprio in questo modo: "Se oye el rumor de un pregonar/que dice así:/El yerberito llegó, llegó"[139]. L'inizio del romanzo è di fatti un miscuglio di due canzoni, poiché la seconda che compare è la stessa che dà titolo al romanzo, come lo stesso autore commenta in un articolo:

> Celia Cruz había sido llamada de mil maneras: La Reina del guaguancó, la guarachera de Cuba y la Reina de la Salsa, entre otros. . . Cuando yo escuché por muchas veces el

Santillana – si hemos de creer una discutida atribución—nos ha dejado recopilaciones de tema popular en *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*" (1998a, 17).

[139] Trascrivo il testo direttamente dall'ascolto della canzone su CD (Cruz 2004).

> tema de Senén Suárez, Reina Rumba, no lo dudé un instante. No sólo lo llamaría Reina Rumba, porque Celia Cruz era eso: LA REINA DE LA RUMBA. Sino que los versos de la canción también fueron el primer párrafo de la novela.
>
> Cabrera Infante, en una carta que posteriormente se convirtió en prólogo de las siguientes ediciones, escribió:
>
> "...Tu libro es muy genuino. Haberlo subtitulado Reina Rumba muestra que conoces lo que muchos cubanos ignoran: que el guaguancó es una rumba. Una rumba que se apropia el seis por ocho y cantada, pero no menos una rumba. Me parece que has leído el libro del antropólogo alemán Janhn, Muntu" (Senén Suárez compositor de Reina rumba s.d.).

Dopo l'oralità delle canzoni e delle parole del presentatore, in corsivo, il narratore torna alla forma scritta e dà una prima indicazione spaziale: lo Yankee Stadium, ovvero, il Bronx di New York. Il romanzo inizia, dunque, in territorio straniero e più precisamente nel luogo dove è nata la salsa. I due punti spaziali determinanti nel testo sono New York e Cali[140]. Importante sottolineare che la Colombia ha fatto sua la musica afro-antillana. È chiaro che si tratta dell'inizio di un concerto: "Y el Yankee Stadium ensordecedor, empiezan las trompetas y la percusión, esa voz que revienta, voz sublime" (9-10). La mancanza di coordinazione della frase sembra suggerire lo sconvolgimento emozionale del narratore di fronte al suo idolo, l'emozione di poter essere lì, cantare, ascoltare dal vivo la musica con la quale è cresciuto e con la quale si identifica. La voce è evidentemente quella di Celia Cruz e le parole che seguono appartengono di nuovo a una canzone. In questo modo il narratore dà la parola alla cantante, senza soluzione di continuità: "Pa mi tú eres na, tú tienes la bemba colorá. Pa mi pa mi tú eres nada es que tú tienes la bemba colorá. Baila tu rumba, canta tu son, tu guarachita y vaya, ¡azúcar!" (10). Dopo l'intercalare tipico e inconfondibile di Celia Cruz, il narratore riprende la parola per presentarla: "Con la clave y el toque recibimos a la reina" (10), ma l'introduzione ufficiale la fa recitare direttamente al presentatore dal palcoscenico. La declamazione appare ancora una volta in corsivo, con degli accapo, come se fosse una poesia, e senza punteggiatura:

> *La máxima*
> *La guarachera del mundo*
> *Celia Cruz*
> *Y con ella el maestro Johnny Pacheco* (10).

Il romanzo di Valverde è scritto in uno stile indiretto libero, dove quindi nessun discorso è introdotto e dove la narrazione cambia spesso di focus e i diversi personaggi possono prendere la parola alternativamente. Così quando inizia il nuovo paragrafo il lettore si imbatte nel monologo che Celia Cruz fa al suo pubblico dal palcoscenico:

> Muchas gracias, muchísimas gracias, buenas noches, queridos amigos, muy buenas noches felicidades en este próximo año 1981 y que en todos los años venideros que Dios les concedas todo lo que ustedes desean y si ustedes desean que yo vuelva que se los conceda, gracias, estoy muy contenta de estar aquí, en la Feria de Cali, junto al

[140] L'ambientazione conosce dei salti ampi e repentini di tempo e di spazio, poiché racconta soltanto dei momenti particolarmente vivi di musica, spettacolo e performance, narrando anche le reazioni del pubblico.

> maestro Johnny Pacheco y los muchachos del Conjunto Clásico, aquí los dejo con Pacheco (10).

Come si diceva poco sopra, il discorso non è introdotto né dalla punteggiatura né da verbi. I discorsi dei vari personaggi sono giustapposti senza soluzione di continuità. L'oralità è segnalata dalla mancanza dei punti fermi. Nel giro di due pagine si presenta un salto spaziale molto forte, poiché si passa dal concerto al Yankee Stadium, di cui non si hanno coordinate temporali, alla Feria di Cali[141] del 1980. Ciò è chiaramente avvertito dal lettore che inizia a chiedersi come interpretare la cosa. Andando avanti nella lettura apparirà sempre più chiaramente che si tratta di un pot-pourri di concerti, spettacoli e canzoni con in mezzo commenti e racconti di episodi che appartengono alla vita del narratore o dei musicisti, oltre che ovviamente a quella di Celia Cruz. Sono ricordi che si sovrappongono e le stesse voci narranti si vanno sempre più accumulando, tanto che a volte è piuttosto difficile stabilire a chi appartengano.

Nel lungo paragrafo che segue, Valverde simula contemporaneamente il flusso di ricordi e l'oralità evitando di utilizzare dei punti fermi:

> Los quiero de gratis, Cali capital de la salsa, mira que elegancia, hay una película que se llame Diez, con Bo Derek, para mí Celia es once y medio, y ella ríe, a carcajadas: no, quince, qué desgraciado, bueno, con todos los hierros caballeros, que pena me da tu caso, lo tuyo es mental; y la música irrumpe en la caseta y el ritmo nace de su voz: este ritmo de mi Cuba tiene sabor tropical, sabe a caña, sabe a piña, no hay quien lo pueda igualar, cuando suenan los tambores hacen la tierra temblar, baila el gordo, baila el flaco, no hay quien se pueda aguantar, con este ritmo de mi Cuba no hay quien se pueda aguantar, pero óyelos sonar los tambores, este ritmo de tambores, cuando yo siento la rumba, la rumba empiezo a bailar; y ese solo inolvidable de Lino Frías, esas blancas y negras producen el ritmo perfecto, la melodía de la Sonora Matancera, Caito hace la señal de la santa cruz, la diosa de la rumba como lo dice Bienvenido en su canción, en su voz: no sé que tiene tu voz que fascina, su voz que salió de Santos Suárez, la voz que se impuso, esa voz que golpeaba esquinas en mi barrio obrero, mientras gastábamos ánden y noche, ahí en el encuentro de todas las noches, siempre Guillermo con la última mentira, Henry que llegaba con su caminado cascorvo, Gilberto y la sonrisa de sus dientes blancos y el negro Fabián hablando de fútbol; otra vez la cita en el bar, con esa música que era nuestra vida, nosotros que imaginábamos a Celia y la Sonora en los años cincuenta con todo el sabor de su música, vivir del recuerdo, de lo que no pudo ser, del concierto que no vimos, pero nadie lo ha oído tanto como nosotros, sabemos el momento justo cuando Calixto Leicea entra con su trompeta, reconocemos la voz de Calito en el coro y cantamos con Celia sus canciones, las aprendimos de memoria, la memoria del barrio (10-12).

È chiaro che più voci entrano nel discorso: quella di Celia Cruz, che questa volta il lettore ascolta attraverso un disco, quella del narratore protagonista, infine quella di qualche amico o amica di questi che commenta insieme a lui. Si parte dal ricordo di una riunione tra amici: nella casa di uno dei presenti si ascoltava Celia Cruz con la Sonora Matancera; i due musicisti, Lino Frías e Caito, fanno parte di tale gruppo.

Nel mezzo di tali memorie si riportano direttamente le parole della cantante, le prime, "Los quiero de gratis, Cali capital de la salsa" (10), sono evidentemente pronunciate durante un concerto. Seguono i commenti, e il riferimento al film, del cui titolo evidentemente il narratore non è certo, "que se llame" (10), si continua con una serie di battute e subito la musica che irrompe, ancora una volta, dopo i due punti. La

[141] La Feria di Cali è una festività che si celebra nella città calegna dal 1957, tra il 25 e il 30 dicembre.

canzone di Celia Cruz citata questa volta è *Ritmo de mi Cuba*, la quale trasporta il lettore immediatamente all'interno del ricordo, in quella stessa casa, ad ascoltare la voce della cantante, le sue parole, ma anche la ritmica che portano con sé. Sulle "note" della canzone, si arriva alla descrizione dell'assolo e alla descrizione di parte della performance dei musicisti. Infine, compare il nome del gruppo che accompagna Celia Cruz. I due punti che seguono aprono a una nuova canzone: *Tu voz* della medesima cantante. Si tratta di un brevissimo accenno, "No sé que tiene tu voz que fascina" (11). Un riferimento che è sufficiente, per chi conosce la canzone, a richiamare altri versi: "No sé que tiene tu voz tan divina,/que en mágico vuelo le trae consuelo a mi corazón./No sé que tiene tu voz que domina/con embrujo de magia a mi passión"[142], i quali rimangono comunque sottointesi, risignificandosi all'interno del testo. In questo caso, infatti, la voce che ammalia non è quella di cui racconta l'io lirico, ma quella della cantante stessa.

Subito di seguito il narratore inizia a dare informazioni su Celia Cruz, anticipando alcuni dati biografici, dettagli che saranno sviluppati più approfonditamente nel secondo capitolo, dove sarà la stessa cantante a raccontare della sua infanzia e degli inizi della sua carriera. Ma l'attenzione si sposta ancora e immediatamente sulle reazioni che provocava la voce di Celia Cruz nell'ambiente e in particolare nel quartiere *Obrero*, dove le sue canzoni erano parte della stessa memoria collettiva. Passa a descrivere un momento gli amici, l'appuntamento al bar per ascoltare la musica degli anni Cinquanta sempre degli stessi protagonisti. Si tratta della musica che faceva sognare tutto un popolo, la stessa musica di cui il narratore e i suoi amici si nutrivano, arrivando fino a creare nella loro mente il ricordo impossibile di spettacoli a cui non avevano assistito. Vale a dire che la loro passione li porta ad ascoltare incessantemente quei concerti, tanto da poterli raccontare, come se vi avessero davvero preso parte.

Il testo continua con un annuncio di un altro presentatore e di nuovo una canzone. In mezzo i commenti, i ricordi, le interviste a Celia Cruz che non vuole dire quanti anni abbia, che narra, che canta. Frammenti della sua vita sparsi tra i frammenti delle sue canzoni e raccontata dalle stesse. Valverde approfitta anche per spiegare come e quanto la musica popolare sia importante nella cultura popolare e quanto abbia persino influito sul linguaggio utilizzato:

> ¿Por qué fue que Songo le dio a Borondongo? Porque Borondongo le dio a Bernabé. ¿Por qué Borondongo le dio a Bernabé? ¿Por qué Bernabé le pegó a Muchilanga? Porque Muchilanga le echó Burundunga. Era canción de éxito en sus primeras visitas a Cali y desde entonces la palabra se incorporó al léxico bohemio para describir una borrachera inmensa de la cual no se tiene ni memoria y simplemente para justificar se dice: me dieron burundunga (18).

In questo caso, dunque, si palesa la funzione ideologica del narratore. Compaiono tanti nomi di musicisti, amici, anche famosi, come Humberto Corredor, il più grande collezionista di dischi della Sonora Matancera e impresario discografico. Ma l'attenzione si focalizza sempre su Celia Cruz che racconta, canta, parla all'amico Umberto Valverde, e quest'ultimo ne descrive la grandezza e la esalta. Nel passaggio qui di seguito si evidenzia anche la funzione comunicativa del narratore:

> [...] esa voz que viene del escenario es la misma voz que sale de adentro de nosotros, de nuestras entrañas, escucha ese bongó, oyéla pues, es tuya y nuestra, es Celia Cruz,

[142] Trascrivo il testo direttamente dall'ascolto della canzone su CD (Cruz 2004).

> y Celia no canta únicamente con la boca, sino con las manos, las piernas que amagan el ritmo y semejan un paso, las caderas vibrantes y gozonas, el peinado a lo Bo Derek, el vestido que parece tener un movimiento proprio, los ojos que hipnotizan, la risa abierta, el cruce de piernas y esa pequeña estatura que se agiganta, crece desmesuradamente y trata de elevarse, cuando canta la Bemba Colorá salta, sus brazos parecen alas y las vemos ascender hacia el cielo, y la gente, enloquecida, la imitan, brincan y brincan y en lo alto gritan, y esa explosión de sonidos, voz y ritmo nos agarra y seduce y ella canta [...] (12).

Di nuovo una tirata lunga, senza punti che fermino il ritmo, con frasi giustapposte e corte a segnare il tempo. In questo caso la musicalità, il *melos*, è cercata e costruita dall'autore, senza fare uso di versi, ma con la descrizione del modo in cui Celia Cruz canta e sta sul palcoscenico, il modo in cui balla e crea il ritmo con l'intero corpo, e il riferimento a poche canzoni attraverso il titolo o parole significative. La paratassi e la scelta della sequenza è determinante e coinvolgente, in quanto il lettore si trova trascinato in un ritmo in crescendo sempre più veloce e totale.

Un altro modo in cui viene evidenziata l'oralità è attraverso il ricorso al corsivo, che distingue le voci dei presentatori dalle altre. Rimangono sempre anonime, ma potentemente declamative e celebrative: "*La máxima/La guarachera del mundo*" (10), "*La reina del guaguancó/La imperatriz de la canción cubana*" (12), "*la número uno/la reina del afrocubano/la incomparable*" (19), "*La contentosa/La Señora del ritmo/La Reina de la rumba*" (20), "*La guarachera de Cuba/La negra de la Bemba Colorá*" (22). Queste voci compaiono in realtà soltanto nel primo capitolo, il quale si chiude circolarmente con la stessa canzone con la quale si era aperto:

> Su majestad ya viene, se presiente, la guarachera del mundo, la reina del ritmo cubano, y antes de subir al escenario empieza la música y primero se oye, desde el fondo, otra vez, se oye el rumor de un pregonar que dice así: El yerberito llegó
> Llegó
> Llegóoooooooooo (22).

Evidentemente il primo capitolo è la prima canzone del disco. Il richiamo alla fine del romanzo sarà con la canzone *Reina rumba*, la quale chiuderà un altro cerchio, quello più grande, il 33 giri. Strutturalmente, infatti, il testo imita un disco di vinile di dodici canzoni, tutte variazioni sul tema, motivo per il quale probabilmente non hanno titolo.

Nel secondo capitolo la parola passa unicamente a Celia Cruz che, come si è detto, racconta della sua infanzia e degli inizi della sua carriera. Mentre nel terzo il narratore riprende la parola per descrivere come la cantante sia arrivata a Cali. Riporta come lui e i suoi amici l'abbiano conosciuta e quanto la sua musica la possa considerare come propria. La cantante:

> Celia Cruz llegó a nuestras vidas como llegaron todas las cosas: su voz irrumpió en las noches alegres del teatro Rialto, en la octava con 21, cuando íbamos a ver a Cantinflas con ese zizagueo al hablar que nos provocaba la risa y el físico miedo que sentíamos con películas de terror como El Monstruo de la laguna verde; su voz estallaba en la pianola de los cafés donde nunca podíamos entrar por nuestra edad, aunque desde la puerta nos parábamos a mirar por largo rato a los borrachos desconsolados que tratan de encontrar la ternura perdida entre los gruesos muslos de las coperas; su voz permanecía en el picot de la casa y el viejo radio inglés que todavía mi papá conserva.

> Celia Cruz estaba entre nosotros como Daniel Santos, como las trompetas de la Sonora Matancera y el Mambo de Pérez Prado (28-29).

Il racconto continua, poi, con più particolari: l'ascolto incessante della musica, accompagnata da un batterista solitario; il fratello maggiore, Carlo, che apprende a ballare guaracha e mambo. Ma è narrando di sua sorella Marlene, morta prematuramente, che Valverde sottolinea come quella musica li identificasse completamente:

> Cada vez que yo iba, los domingos en la mañana, con el guayabo del sábato, me sentaba a su lado y prendía la radiola y buscaba la emisora que ella siempre le gustó, Radio Reloj, y apenas sonaba un disco de la Sonora Matancera o una pachanga ella me miraba como diciéndome esto es lo nuestro, es lo tuyo, es la música que nos identifica y nos une más que cualquier lazo de la sangre (30).

Parlando ancora di sua sorella Marlene, precisa sulla musica e su se stesso:

> Después de verla, un mes después, a mi regreso, comprendí que todo estaba perdido. Al ver que ya no hablaba me dije: está muerta. Y salí presuroso con lágrimas en mis ojos. Ni siquiera prendí la radiola. Y me fui pensando que cada día la soledad era más grande y muchas cosas de las que amamos en el barrio se nos fueron yendo y sólo nos queda esta música que hace parte de nuestra vida y en cada voz y en cada disco siento mi pasado y mi presente, y todo lo que soy, yo soy así y nunca cambiaré, como decía Roberto Ledesma, el bolerista romántico de nuestra adoloscencia, si quieres me amarás como soy y todo mi cariño te doy si me sabes querer. Yo soy así (31).

Seguono altri particolari, per esempio, quello della ragazza che si è suicidata a 17 anni, ma non per lui: "Sonia no se mató por mí ni por nadie, sino por la vida, quizás pensando en este disco de Celia Cruz, en la desolación e incertitumbre de sus 17 años" (33). L'accento è nostalgico, si tratta di ricordi di posti, persone, musiche. In particolare il *Barrio Obrero* era il quartiere dove l'autore è cresciuto e dal quale non ha mai preso le distanza, poiché rappresenta il luogo dove ha appreso a vivere ed è diventato uomo. Ma nel testo c'è soprattutto la nostalgia della musica e dei musicisti che hanno definito un'epoca:

> Lo que era del barrio Obrero y del San Nicolás, lo que era del Sucre y Benjamín, Herrera, lo que era de la Floresta y Belalcázar, vino a ser después de toda la ciudad y todo el mundo se reconocía en la música de la vieja guardia, en los trompetazos de Calixto, en el piano inolvidable de Lino Frías y en ese coro incomparable de Caito, Laito y Rogelio, en las voces de Bienvenido y Daniel Santos, el anacobero, en Celio González y el negro Beltrán, Panchito y Nelson Pinedo y, naturalmente, en la guarachera del mundo, Celia Cruz, y el divino Benny Moré, el bárbaro del ritmo (35).

Tutto un mondo che non ritornerà, ma che è ben presente nella memoria di quelli che lo hanno vissuto e che li identifica. Nel bar, dove spesso si riunivano gli amici, si armavano dei veri e propri concerti, dove non mancavano i boleri di Daniel Santos, le guarachas di Bienvenido Granada, e via di seguito i vari cantanti che interpretavano differenti ritmi, come la plena di Cortijo. Infine, "no podía faltar Santa Isabel de Las Lajas, Ritmo, tambor y flores y Sopita en botella" (36). La visione che dà Valverde è a tutto tondo e dettagliata, è la vita, soprattutto notturna, dettata dalla musica e dall'ebrietà provocata dall'alcool. Ma la narrazione insiste costantemente sul senso di malinconia per gli anni ormai andati e vissuti come in un lungo sogno:

> En el bar se compartía todo: la amistad, el licor, las canciones, la vocinglera alegría, los asientos, la improvisada pista de baile, el minúsculo baño, los cigarrillos y las mujeres. Siempre habían má hombres pero en el más inusitado de los sábados o el viernes que menos se pensaba, se llenaba de mujeres y la rumba era para largos, hasta el otro día. Cuando sonaba un bolero y se encendía la luz negra, esa luz mortecina que deja ver el lavado de la ropa, se apretaba a la amiga del amigo, a la esposa del vecino, y surgía entonces el romance efímero, el apretón de manos, el beso furtivo, las ganas de compartir el calor de las piernas, el deslizamiento de una caricia escondida por la piel sudorosa (37).

Ovviamente la sensualità, dettata dal bolero, come dal ballo in generale, è sempre presente, se pur in misura anche violenta, poco boleristica, forse più affine alla rumba. Compare pure la prostituzione, etero e omosessuale, come la violenza carnale. Uno degli eventi fondamentali, che portano poi il narratore a testimoniare, ricordare e confessare una serie di vissuti, è il momento in cui dopo tanti anni torna la Sonora Matancera a Cali. La musica allora riappare, ancora di più nel testo e così, dopo aver chiarito che in quel momento: "...se vivió la noche más apoteótica e inolvidable en La Habana" (38), Valverde descrive il concerto con i suoi cantanti immortali: Daniel Santos, Celio González, Carlos Argentino Torres y Nelson Pinedo, "Sólo faltaba Celia Cruz. Pero si hubiera venido Celia no estaríamos vivos" (39). A questo punto inizia la descrizione:

> Daniel, el Jefe, cantando quién me le hará un favor si necesita, quién la socorrerá si se enfermara, quién le hablará de mí si preguntara, por este hijo que nunca quizás volverá, quien me le rezará si ella se muere, quién pondrá una flor en su sepultura, quién se condolerá de mi amargura si yo vuelvo y no encuetro
>
> a
>
> mi
>
> ma
>
> má,
>
> y el Anacobero se hinca de rodillas, cae en la tarima, abraza el micrófono, llora, hace que llora. La Plaza entera siente que se enriza y se conmueve, se acongoja y delira al mismo tiempo. Luego, el flaco Celio González, moviéndose inquietamente, con su mano de tres dedos, un vestido morado y cruzado, unos zapatos lisos como si no tuviera tacones. Carlos "Argentino" Torres, con la sonrisa a flor de labio: qué buena que está la hija, qué buena que está la mama, yo me quedo con la mama, yo me quedo con la hija. Canten ustedes, de aquí para allá, hagan el coro. Nelson Pinedo, que cantaba con un conjunto de españoles en La Habana y después entró en la Sonora cuando Daniel Santos formó un problema y Nelson ocupó ese lugar de privilegio, al lado de los grandes, se hizo famoso con La Momposina: la vida está pendiente de una rosa, porque es hermosa aunque tenga espinas" (39-40).

Nel passaggio è molto forte l'ibridismo, in cui è presente la descrizione del concerto: la musica, i gesti, gli abiti di scena, parti dei testi delle canzoni stesse (*Despedida*, *La mama y la hija*, *La Momposina*) e i commenti, con spiegazioni storiche di ciò che è avvenuto. Se poi si prende in considerazione la prima canzone, si ha l'impressione che il testo debba essere cantato e non letto, con il finale che risulta essere un richiamo contemporaneamente al testo della canzone e alla musica stessa. Ma lo stato d'animo che tutto ciò determina è descritto meglio quando il concerto finisce:

> Salimos presurosos, con el júbilo que estalla en nuestro cuerpo, sedientos de un trago. Primero tomamos un bus y después un taxi. Era un despelote infernal, la gente buscaba

> la salida para ir a beber, para encontrar el único estado que permitía comprender lo que habíamos vivido. Era indefinible precisar si era sueño o realidad, o acaso la vigilia se hacía sueño. Parecía una manifestación. Por fin, después de atraversar la ciudad de sur a norte, de la Plaza de Toros a San Nicolás, llegamos al bar, a La Habana, donde ya no estaba William, era una romería, unos salían y otros entraban, se bebía afuera por el calor, nos abrazamos con Ricardo Sánchez y las canecas se vaciaban una a una, volvía a sonar la Sonora Matancera para comprobar que estábamos vivos y no era una mentira, y en la boca de todos se oía lo mismo: qué tal si viene Celia, estaríamos de infarto (40).

E ancora: "Alvaro se levanta y se hace oír: las trompetas del juicio final son las trompetas de la muerte y las trompetas de la Sonora son las trompetas de la vida, y también las trompetas de falopio, más falo que opio" (41). Alla fine della festa:

> En ese amanecer, casi siempre solo, me iba a buscar taxi, o caminaba sin temor, porque ya lo había vivido todo y el resto era la repetición, después de oír la Sonora Matancera y estar en el bar no había otra aspiración, era la vida y el sueño a la vez. He soñado mi vida, ¿o fue un sueño que he vivido? (41).

Il capitolo si chiude con la nostalgia degli amici che se ne sono andati e dei luoghi che rimangono indelebili nella memoria:

> Y sin pensarlo la rumba toma otro rumbo y nos alejamos para siempre del bar porque como una canción cada lugar tiene un sitio especial en la vida, en este corazón de barriada que ama tantas cosas y en esta caja de sorpresas que nos asombra todos los días (42).

Nel capitolo successivo, sempre alternando, prende il sopravvento la storia narrata da Valverde, che però cede sovente la parola a Celia Cruz, attraverso interviste e dialoghi personali o il recupero di altri colloqui presi da alcune riviste. Racconta anche aneddoti e cita fonti, come in una biografia vera e propria, dove però le inserzioni di altri materiali non sono segnalate, i dialoghi neppure, infine, a completare il quadro, compaiono alcuni versi di varie canzoni tanto perché rimanga il ritmo. È come se il narratore non possa esimersi dal cantare lui stesso, così come spesso fa il lettore leggendo anche solo il titolo o alcuni versi di una canzone. Ma la voce narrante non si fa mancare neppure altri riferimenti alla cultura popolare, come alla letteratura alta:

> En La Habana, donde sonaban los cantantes y las orquestas, donde habían estrellas perdidas ofresiendo un show por un trago, como esa Ballena Negra, prima de Moby Dick, que encontró un fotógrafo de farándula y se sorprendió de verla cantar boleros: ella cantaba boleros; ella cantaba Noche de Ronda; y otras estrellas que se estrellaron en la noche y en la rumba y no quedaron en la memoria de los vivos porque el muerto al hoyo y el vivo al baile (53-54).

Subito dopo, descrivendo il successo di Celia Cruz a Cali, la voce narrante raggiunge dei tratti di poeticità sottolineando l'amore per la cantante. Alludendo a passaggi biblici, rimarcando la grandezza e la potenza della voce, infine, si mitizza il personaggio, dandogli la connotazione di una dea:

> Esa voz negra tan divina empezó a fascinar, a meterse en los vericuetos de la noche habanera y se enredó en la ternura de la brisa para atravesar los mares y el Caribe como el mar Rojo se abrió a su paso y esa voz que arrulla y destroza irrumpió en ese imprecisable amanecer del barrio obrero para quedarse definitivamente en nuestras

> vidas, ancló irremediabilmente y para siempre en esas noches caleñas que me hunden en la nostalgia y os sacan a flote de la podredumbe que nos rodea (54).

Il quinto capitolo è dedicato a Humberto Corredor, uno degli impresari della Sonora Matancera, artefice dell'amicizia di Valverde con i musicisti del gruppo e con Celia Cruz. Importante, però, è il riferimento identitario che ancora una volta viene sottolineato. La musica della Sonora Matancera e di Celia Cruz è la musica che gli appartiene quasi geneticamente:

> Nadie nos dijo que esa música de trompetas y piano era nuestra música. Nadie nos enseñó que esa voz negra de rumbera era Celia Cruz: lo sabíamos. Así como nunca nos ocurrió preguntar el nombre de nuestra madre. Con la Sonora empezamos a bailar. Todavía hoy es la música que esperamos que suene, como el mar que soñamos y nos ahoga, como la mujer que deseamos y añoramos en el cuerpo de otras que se van con el amanecer, después de levantar las copas y brindar (65).

Nel capitolo numero sei la narrazione si sposta in Messico, con le dovute citazioni, per esempio, di Toña la Negra e Agustín Lara. Una canzone della prima anticipa il racconto che segue della morte della madre di Celia Cruz: "canta si ovidar quieres tu dolor, pero canta si el amor hoy de ti se va, canta que otro volverá, canta, canta Toña" (66). Quando le arriva la notizia luttuosa la cantante si trovava per la prima volta a New York. Si può osservare in che modo la narrazione si fa ancora una volta polifonica:

> Una noche, una noche toda llena de perfume, de murmullos y de música de alas, estaba Celia Cruz en un show con Armando Manzanero, Lucho Gatica y Lucerita, en un teatro del bajo Manhattan, cuando el viernes ése: mi mamá murió de un jueves para viernes, estaba yo arreglándome la uñas, cuando regreso al departamento y me dicen que no puedo ir a trabajar, pero cada artista tenía un horario preciso, veinte minutos, y si yo faltaba era un verdadero problema [...] (68).

Si inizia con i versi di una poesia di José Asunción Silva, *Nocturno III*, che fa riferimento alla morte della persona amata dal poeta, la sorella. Prima ancora aveva citato Carlos Fuentes, con un riferimento a *La región más trasparente*, insiste quindi su citazioni importanti, quasi a sottolineare implicitamente che non esiste differenza tra ciò che è popolare e ciò che si usa considerare più rilevante esteticamente. Il narratore dà alcune coordinate su ciò che sta accadendo e poi passa la parola a Celia Cruz, come sempre attraverso i due punti. La solitudine che quest'ultima sente in quel momento la spinge a sposare l'uomo che ama, Pedro Night, e che si comporta da vero cavaliere con lei. Dopo di che si trasferiscono definitivamente a New York. In quel periodo, infatti, in cui si diffondeva il rock e i Beatles facevano furore, rimanere in Messico non era possibile.

Valverde negli anni Settanta vive a Città del Messico, nella colonia Roma, e poiché nessuno suonava più musica antillana, ascoltava soltanto rock latinizzato di Carlos Santana. Ma un giorno viene a sapere che Celia Cruz canterà nel teatro Blanquita. La notizia lo riempie di gioia; non aveva mai visto Celia di persona, eccetto quando era bambino. Decide di andare al teatro con i suoi amici. Prima di poterla ascoltare deve "sopportare" (71) vari artisti messicani in decadenza, però poi tutto cambia.

> La aparición de Celio González nos vuelve a la vida, el flaco moviéndose de un lado a otro, con la mano de tres dedos escondida, y sus vestidos exóticos. La voz que nos cautivó en la adolesciencia y me regresaba a los amaneceres de Cangrejos, Celia Cruz en el escenario, tal como la habíamos visto en fotografías, como la imaginábamos, con su voz, tu voz, y canta En el bajío a dúo con Celio González (71).

Non è più la stessa cosa e il successo è minore, non c'è il delirio degli anni passati, nondimeno il narratore confessa:

> Siento en mis adentros la nostalgia, comprendo que esa distancia de mi ciudad es el alejamiento de mi vida, que ahí en la voz de Celia Cruz está mi barrio, mi calle caliente, mi madre y mis amigos, en esa voz, enredada, va mi infancia en la octava, frente al teatro Rialto donde la oía antes de las películar, y mi adolescencia en los bares, en las fiestas caseras, en las rumbas de los vecinos, en las huidas de mi hermano Carlos, y mientras Celia canta miro a Jeanine, con sus mejillas sonrosadas, y su nariz judía, esas pecas y esas largas mantas de colores que siempre vestía, y es entonces cuando peso mi lejanía y mido la irrescatable soledad de lo perdido y tengo la certeza de esa voz que es mi pasado y mi futuro y comprendo que no tiene sentido vivir en un país donde sólo se oye rock y rancheras, si acaso un mambo en la alta noche cuando un mexicano entrado en edad abandona su vergüenza y esculca en su discoteca los discos que ya no se consideran proprios en sectores sociales que cambian y Celia Cruz canta, canta como en la canció de Toña la Negra y, luego, cuando termina, baja del escenario. Por estar en primera fila me da la mano. La veo con su rostro exageratamente pintado y su risa amplia. Me asusto de tenerla tan cerca, con mi mano dentro la suya, nunca lo hubiera imaginado y no recuerdo lo que le dije, quizás me quedé mudo, ni qué me dice (71-72).

Così la fortunata parentesi messicana finisce. Dopo Tlortelorco e il 10 giugno 1971, quando furono uccisi altri ottanta studenti aggrediti da un gruppo paramilitare durante una manifestazione, Valverde decide di tornare a Cali: "[...] fue entonces cuando decidí regresar y reencontrarme con esas voces que me obsesionaban, las voces de mi barrio y mi infancia" (74).

Nel capitolo seguente, dunque, è di nuovo a Cali e ascolta la Sonora Matancera alla radio, strumento dal quale arriva notizia della rivoluzione cubana. Il dittatore se ne va e tutti sono contenti, poiché nessuno immagina quello che sta per accadere. Molti musicisti lasciano per sempre Cuba, compresa la Sonora Matancera e Celia Cruz, altri, come Benny Moré[143], rimangono. Allora Celia Cruz è proibita in patria, anche se rimane il simbolo di Cuba, della Cuba del passato, e porta il son dentro di sé. Preferisce essere libera e scegliere dove cantare. Le parole di Valverde si mischiano a quelle della cantante e alle canzoni, che toccano il tema. Celia è la voce di Cuba e canta *Yo soy la voz*, segue *Cuando salí de Cuba*. Le canzoni, in questo caso soprattutto, raccontano la storia. Ma la narrazione procede per salti aventi e indietro e così si parla di nuovo degli inizi per deviare il discorso sulla santeria e la devozione cristiana, presenti anche nelle canzoni. Celia Cruz non è santera, non parla il lucumí, ma è molto credente in Dio e in alcuni santi.

[143] Quest'ultimo cantante è un idolo, una leggenda, non gli importa mangiare, gli interessa solo rimanere a Cuba. Si veda come riesce a tratteggiare il mito del cantante: "Esa voz que vive más de su hombre, ese hombre que ahora es disco, retratos, lágrimas, un sombrero con alas voladoras enormes y un bastón, esa manera de bailar, con sacos enormes, que le llegaban a las rodillas, a la usanza de los cuarenta, cruzados, dirigiendo la orquesta sin saber nota musical, apenas con ese instintivo sentido que había aprendido desde niño; y esa voz, oh vida, y esas palabras, únicas, para Santa Isabel de las Lajas, oyendo un disco de Benny, y esa mujer, tan cubana y hermosa, que se fue despué y grabó con Palmieri, pero no pasó nada" (78).

Il capitolo otto è come un intermezzo musicale costruito con un pot-pourri di canzoni, facendo riferimento a molti ritmi della cultura popolare caraibica. Le parole dei versi diventano prosa, ma questa volta finiscono con il rimanere disposti in forma di versi. Vale a dire che la prosa si fa sempre di più canto e ritmo.

L'attenzione si sposta di nuovo sulla fanciullezza di Valverde e del quartiere dove viveva, la musica e le prodezze di alcuni amici. I due fratelli Fajardo, Horacio e Alberto, riescono a entrare nel Club Colombia, un luogo esclusivo e frequentato dalla sola alta società, dove si presentava Celia Cruz. Scoperti, furono difesi da Celia Cruz in persona, che minacciò di andarsene se fossero stati portati via dalla polizia. Rimasero seduti vicino all'orchestra e la loro avventura fece storia nel quartiere, tanto che vissero di rendita per parecchio tempo, raccontando la loro avventura a tutti quanti volessero ascoltarla. Segue la storia dei concerti dati a Cali e allora l'attenzione si ferma sullo spettacolo gratuito offerto nelle carceri. Dopo di che lo scrittore-narratore rende note le peripezie per parlare a Celia Cruz del suo progetto: scrivere il libro *Reina rumba*. Il suo proposito era particolarmente importante, non soltanto perché Celia Cruz era un idolo delle folle e lui fosse uno dei suoi più grandi ammiratori. Nemmeno soltanto perché ancora nessuno avesse prodotto una biografia di un personaggio di tale portata. Ma soprattutto per il fatto che parlare di lei, voleva dire parlare della propria vita e di quella di tutti i suoi amici, ma anche, probabilmente della vita di tutti i cittadini colombiani[144].

La dicha que Dios me dió, riportata in versi, apre il decimo capitolo del testo. Introduce e segue una serie di dialoghi con Celia e con alcuni musicisti. Valverde è all'opera per scrivere il suo romanzo e ha trovato l'appoggio e l'aiuto dei suoi personaggi che si prestano a dialogare con lui, raccontandogli la loro storia e diventando suoi amici. Sembra un "dietro le quinte" del testo, concepito anch'esso come uno spettacolo. Inoltre, il testo stesso contribuisce allo sviluppo di una storia che poi racconta metadiegeticamente.

E il testo continua come descritto, facendosi, se possibile, ancora più nostalgico sul finale: "Era el tiempo de la vida, ahora es el momento del recuerdo" (144). L'ultimo capitolo è un caleidoscopio di immagini, cenni alla vita personale e a quella del paese[145], pieno di riferimenti alle canzoni che costituiscono la cultura di una nazione, o meglio, di tutti i paesi latini. In poche pagine si riassume una vita e una storia. Per ben due volte, si definisce "bajel perdido" e si trova la prova di una ricerca ricerca di se stesso da parte del narratore.

> Mas yo, bajel perdido, insistí, en la nocturna búsqueda de mi infancia perdida (144).
>
> Sigo en mi búsqueda, bajel perdido (150).

Dunque la ricerca non è terminata, perché la rumba continua, nonostante la solitudine. Però una cosa è chiara, se si vuole essere felici non si deve lasciare il proprio luogo di nascita[146]. Il testo si chiude, definitivamente, ritornando sulla canzone *Reina*

---

144 "[...] hablar con Celia Cruz sobre su vida, es decir, mi vida, nuestra vida" (110).

145 "La muchedumbre que enmudece y se calla su grito de hambre, de miseria, de rebeldía, de odio. Esa muchedumbre tan perfectamente sola bajo el sol, semejante a una mujer. Esta muchedumbre que se afina y se libera al final del amanecer. Que se reconoce en el vive como yo vivo de Bienvenido o en el yo la mato de Daniel Santos. Después de la violencia llegó la absoluta corrupción. La hediondez exacerbada, las bufonadas de la retórica. Mientras hablan – vomitan – pienso en qué momento se jodió el país. Ese olor a podrido que crece cada día. Para no sufrir la desepción que yo sufrí me refugié en Bernabé. En se formó la rumbantela. Ay como goza esa mulata" (145).

146 "Si quieres ser feliz nunca salgas de tu barrio, de tu calle, la calle caliente, donde todos éramos iguales, bailábamos los Matamoros y vuelva paloma, vuelva paloma para el palomar" (147-148).

rumba, presente in più parti del testo e le ultime parole che rappresentano però un saluto e non un commiato: "Hola Soledad" (150). Titolo, inoltre, di un bolero dove l'io lirico si dichiara amico della solitudine. La nuova condizione, forse, ma nel segno della continuità, perché se è vero che il narratore afferma: "Naufragamos en esa música. Era música que perduró y se adentró en nuestros amaneceres, en los ríos de noches, en las borracheras inmarcesibles" (148-149); allo stesso tempo è anche vero che "la rumba sigue. La rumba me llama" (149).

Per concludere sul discorso dell'identità è importante ricordare come i cantanti e i musicisti sono degli idoli che muovono le folle. Klapp (1969) fa un discorso generale sugli eroi[147], distinguendo tra quelli personali e quelli delle masse[148], ma dà la seguente definizione nel capitolo dedicato agli eroi e alle celebrità:

> […] yo no defino al "héroe" como una persona excepcionalmente buena, sino como alguien que brinda a los demás una oportunidad de relación sustitutiva para perderse o encontrarse a sí mismo. El punto básico está en que el héroe sea un vehículo de la movilidad sicológica, a través de los medios masivos de comunicación, de la ficción, o de la vida diaria y que la identificación con él sea el mecanismo síquico del viaje. Hay "viajes" que efectivamente sirven al individuo para llegar a donde quiere […] (280).

La personalità di Valverde, come quella di più di una generazione, è stata formata dalla musica che ascoltava. Gli eroi, ma potremmo parlare forse più propriamente di idoli della folla, hanno un grande potere sociale. Come afferma ancora Klapp: "[Los héroes] efectivamente forjan y moldean personalidades y son como fuentes o veneros de identidad" (284). Dunque l'associazione tra musica e identità sociale e culturale non deve meravigliare, ma è anzi un fenomeno ben conosciuto. In *Reina rumba*, come si è visto fino ad ora, l'associazione è in particolare tra tre elementi differenti: musica, memoria e identità[149]. La memoria stabilisce la permanenza dell'identità ed è proprio per questo che deve perdurare, perché fa parte della persona stessa.

L'insistenza sul tema identitario che passa per la musica è costante in Valverde. Nella raccolta di racconti *Bomba Camará* (1972), si parla di ragazzi duri del *Barrio Obrero* e dintorni, zone molto povere di Cali. Sono gli stessi ragazzi, poi diventati uomini, che compaiono in *Reina rumba* e si identificano, quindi, con la stessa musica. In uno dei racconti, "Verano", il narratore scrive, poiché si tratta di un racconto epistolare:

> [...] por qué te la pasas tarareando ese bolerito que dice, *mi amor de verano/mi primer amor/amor de estudiante/jamás se terminó*. Tú bien sabes que esa música no coge la onda de mi barrio, tal vez por eso es que no me entendés, que te soy muy raro, pero eso sí, Raquel, defenderé ser yo, aun a costa de lo nuestro, porque yo soy así como nuestro barrio, el más chévere del mundo (63).

[147] Los personajes de arrastre popular campean en la esfera de las diversiones y los medios de comunicación: son los que saben magnetizer a las multitudes, los que controlan las publicidades y el mundo de la farándula (Klapp 1969, 324).

[148] "[…] será útil distinguir entre los héroes que el individuo se forja en su fuero particular como símbulo de sus proprios ideales, y los otros héroes admirados por todo un grupo social y que simbolizan las aspiraciones colectivas" (Klapp, 278).

[149] L'associazione è stata usata anche da altri autori, per esempio Daniel Moyano. Si veda l'articolo di Lopez (2012).

In un testo successivo, *En busca de tu nombre* (1976), racconti dove si narra la difficoltà del rapporto amoroso o amicale, la musica non è molto presente, ma comunque usata per definire una identità o l'estraneità ad essa. In uno dei racconti, "Barbara", anch'esso in forma epistolare, il narratore afferma:

> Allí estuvimos bastante rato, aunque yo no quise bailar los discos muy movidos, pues de verdad no sé hacerlo bien. Nosotros no hemos tenido tiempo para dedicarnos a tan desechable oficio. En cambio, los jóvenes de esta ciudad parecen haber nacido para la música, aún más si es popular. No puedo comprender sus gustos (50-51).

Non saper ballare è segno di diversità, di non appartenenza, del resto il ragazzo è ricco e non appartiene, dunque, al gruppo sociale di riferimento. Dallal, infatti, specifica bene quale sia la classe interessata, sia come anche il ballo contribuisca a costruire un'identità sociale:

> Si no hubiese baja clase media no habría *dancing*. ¿Por qué? Porque ese sector, principalmente en sus instancias urbanas, ha retomado el mismo ímpetu que caracterizó a los mestizos oprimidos de la Colonia y aquellos sectores de la población que sentieron o entendieron en el siglo XX el proyecto de conformar una identidad nacional, una cultura nacional con los elementos (cualidades y defectos; bienes y limitaciones) que ya existían. Si no hubiese *dancing* "habría que inventarlo". Si no hubiera una danza de la baja clase media, surgiría como respuesta a ese mismo impulso que hace que tanto el individuo como el grupo se exprese a sí mismo y exprese su sensibilidad, su forma de vida, su trabajo por medio del cuerpo, de los cuerpos, y satisfaga una especie de sed de movimiento que a la vez lo proyecta como hombre y como especie (1982, 184).

Concludere con le parole di Valverde che mettono in luce come e quanto possa essere importante la musica per lui e come mai abbia scritto questo romanzo[150]:

> Toda mi infancia está cruzada por una canción. Mi memoria es como una pianola: cuando recuerdo a un amigo pienso en Bienvenido Granada, si viene a mi memoria una novia resuena un bolero de Daniel Santos, y si pienso en la felicidad, inevitablemente, me asalta la figura de Celia Cruz, la más grande cantante latina del siglo, y para quien, por arte del destino, escribí una novela biografía que ha sido avalada por ella y reconocida en todo el continente (2001, 5-6).

[150] In effetti lo ha scritto per se stesso. Ha viaggiato insieme al suo testo: "No existe un escritor, aún el más deformado de los escritores, que escriba para sus lectores. El lector siempre está ubicado al otro lado del horizonte que es el borde de la página que no es el margen. El placer de un escritor se expresa en el viaje de la escritura, no se encuentra en el punto final" (Valverde 2001, 5). Nell'intervista all'autore, in appendice, si possono leggere altri dettagli sul suo testo.

Leggo un testo. *Questo enunciato, non è sempre vero. Più il testo è plurale e meno è scritto prima che io lo legga; non gli faccio subire una operazione predicativa, conseguente alla sua essenza, chiamata* lettura*, e l'*io *non è un oggetto innocente, anteriore al testo, che poi ne userebbe come di un oggetto da smontare o un luogo da assalire. Questo "io" che si avvicina al testo è già esso stesso una pluralità di altri testi, di codici infiniti, o più esattamente: perduti (la cui origine, cioè, si perde).*
Roland Barthes

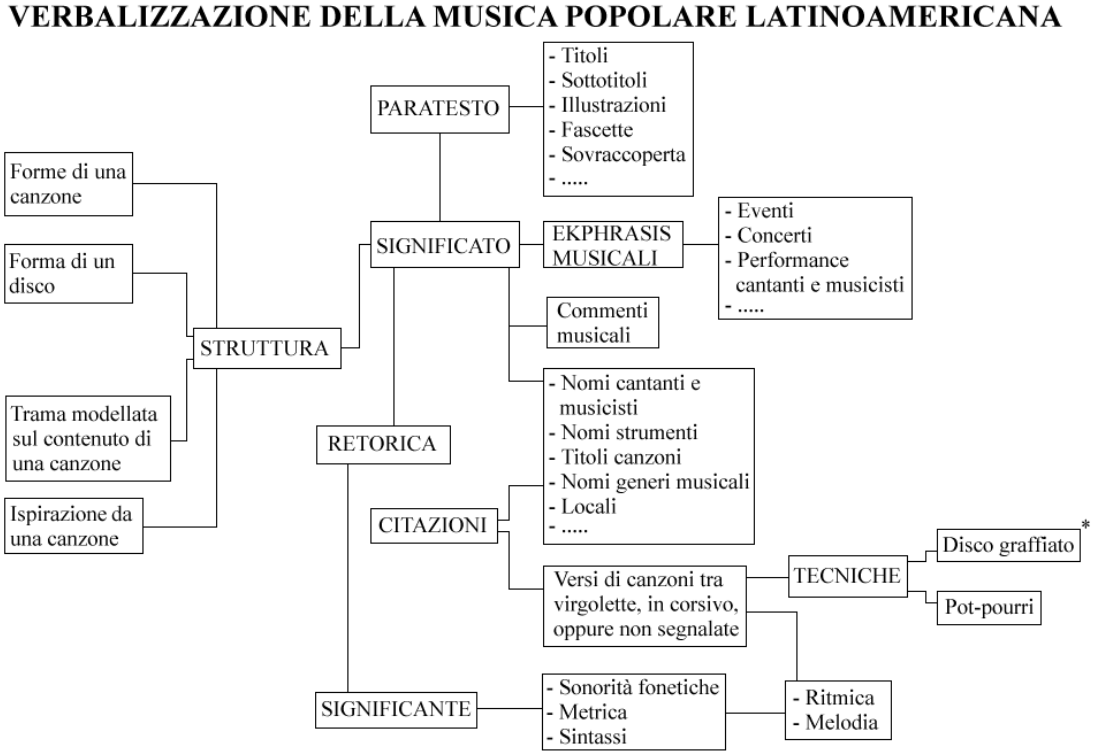
Conclusioni: Una visione d'insieme

Nella presente tesi ho studiato alcune *novelas bolero* con l'intento di vedere come funzioni l'ibridismo tra il testo letterario e la musica popolare latinoamericana. Ora, nel breve spazio che dedico alle conclusioni, tirerò le somme dell'analisi dei testi analizzati, focalizzandomi sugli aspetti che li caratterizzano e li accomunano.

Riassumendo, in *The Mambo Kings Play Songs of Love* si tratta il tema dell'amore, del machismo, si narra la ricostruzione di una nuova vita lontano dalla patria, con la speranza del successo. Si tenta inoltre di recuperare le proprie radici culturali in cerca di una identità. In *Arráncame la vida* la canzone del titolo è parte della identità culturale messicana, la musica serve per esprimere sentimenti e situazioni psicologiche, in relazione con la storia patria, e la protagonista si presenta come la reincarnazione dell'io lirico del tango scritto da Agustín Lara, in lotta con il machismo e in cerca di una identità propria e libera. In *La importancia de llamarse Daniel Santos* Sánchez, attraverso il culto all'idolo e alla sua musica, esprime una identità che non è solamente portoricana, ma latina. L'intertestualità coinvolge diversi elementi a tutti i livelli, mentre la prosa esprime una musicalità modellata sulle sonorità del bolero. Valverde in *Reina rumba: Celia Cruz* manifesta una passione e un modo di essere. Mentre rende omaggio a una cantante, al mondo della salsa e a una epoca in particolare, sottolinea la propria identità culturale e l'identità dei latini in generale.

Si è visto come il modo di rappresentare la musica nei testi sia variabile sotto alcuni punti di vista e ricorrente per altri. Nel paratesto di tutti i romanzi analizzati si trovano riferimenti espliciti alla musica e ai suoi attori. I narratori citano le canzoni e i loro versi, con distinte modalità, e descrivono le loro esecuzioni. La struttura circolare, a imitazione di un disco, è presente in Valverde, Hijuelos, Sánchez e direi, almeno parzialmente, in Mastretta, con la reiterazione di *Contigo en la distancia*, attraverso la quale si apre e si chiude il cerchio che racchiude l'esperienza dell'innamoramento di Catalina. La musica entra a far parte della codificazione del romanzo, ma viene a sua volta ricodificata e riletta. Inoltre, non è mai presente un solo genere musicale, sebbene normalmente uno di essi prevalga sugli altri. Il fruitore comune, però, spesso non distingue bene tra di essi. Le canzoni sono fonte indifferenziata della cultura di massa e spesso modellano un comportamento o un modo di pensare, poiché non sono soltanto motivo di divertimento e socializzazione, ma anche una sonorità con la quale identificarsi, un elemento che entra a far parte di una realtà quotidiana e "ambientale" che coincide con uno sentimento nazionale.

In *The Mambo Kings Play Songs of Love* e in *La importancia de llamarse Daniel Santos* è presente la tecnica del disco graffiato. Valverde invece usa molto il potpourri, o se vogliamo il *collage* narrativo-musicale, presente in misura minore anche nel testo di Sánchez, appena accennato in quello di Mastretta. Costruzioni ritmico-melodiche della prosa si trovano al massimo grado in *La importancia de llamarse Daniel Santos*, ma le usano anche Hijuelos e Valverde. Quest'ultimo e Sánchez si concentrano su due cantanti, rispettivamente Celia Cruz e Daniel Santos. Al contrario Mastretta e Hijuelos scelgono di costrire le loro storie concentrandosi sul testo di una canzone specifica. La prima struttura il suo romanzo in base al tango di Aguatín Lara che dà titolo all'opera, il secondo utilizza un bolero di sua invenzione attorno al quale ruota tutta la vita dei suoi personaggi. Credo che a questo punto si possa schematizzare il modo in cui la musica popolare latinoamericana entra in quella che definirei letteratura latina ispanica allargata, considerando che si estende oltre i propri confini geopolitici:



Schema 6.1. Verbalizzazione della musica popolare latinoamericana

Altri elementi in comune, non ancora menzionati in questa carrellata veloce, sono l'ovvia correlazione con la sentimentalità e la psicologia dei personaggi. La sessualità e il modo in cui essa è vissuta, con il relativo machismo che emerge prepotentemente. L'uso di un linguaggio volgare, esplicito, diretto, colloquiale. La rappresentazione dell'oralità, anche attraverso la manipolazione della punteggiatura; tecnica narrativa che si trova in Valverde, Hijuelos e Sánchez. Il riferimento costante alla marginalità, con personaggi appartenenti alla fascia povera, almeno nelle origini. La presenza della cultura popolare attraverso il riferimento a pellicole cinematografiche, nomi di attori, riviste e molto altro ancora. Divi che diventano personaggi o comparse della narrazione. Inoltre, in due dei romanzi, *Arráncame la vida* e *The Mambo Kings Play Songs of Love*, compaiono importanti riferimenti al mare, se pure in forme differenti tra di loro. Valverde scrive, accomunando alcuni elementi importanti: "Todavía hoy es la música que esperamos que suene, como el mar que soñamos y nos ahoga, como la mujer que deseamos y añoramos en el cuerpo de otras que se van con el amanecer, después de levantar las copas y brindar" (1981). Il mare è dunque un elemento importante, come lo è sicuramente l'ebrietà, lo stordimento dovuto al bere eccessivo, presente in tutti e quattro i romanzi.

Un ulteriore aspetto che assimila i testi analizzati è la relazione inter-generica che li caratterizza. Quest'ultima è una peculiarità della letteratura postmoderna, insieme al riuso di tutto ciò che è popolare. Le quattro opere non rientrano in nessun genere in particolare, o se si preferisce ne mescolano vari. Tutti, con la sola eccezzione del romanzo della Mastretta, introducono anche dei giochi con la voce narrante che si presenta cangiante, molteplice, confusa. Sono testi plurimi (R. Barthes 1970), chi più chi meno, tutti hanno più letture possibili e una forma che non è ben definita. Sono

romanzi che prevedono, inoltre, un lettore molto collaborativo e padrone del bagaglio culturale necessario alla loro comprensione. Ironia e dissacrazione sono delle costanti, così come la parodia, se pure a diversi livelli. Lo strutturalismo cercava un modello valido per tutte le opere letterarie, la caratteristica dei romanzi analizzati è di non aderire a nessun modello, sancendo la rottura definitiva con un qualunque paradigma. Come aveva notato Bachtin, esiste sempre un dialogo tra i testi. Nella così detta letteratura postcoloniale le relazioni intertestuali sono sicuramente ancora più evidenti e si possono estendere fino a diventare relazioni interculturali. Il problema maggiore di tali letterature è quello di distruggere o decostruire la rappresetazione occidentale dell'altro subordinato e quella di favorire l'accettazione della propia identità ibrida e composita. Seppure in diversa misura mi sembra evidente che tale sia parte del lavoro che si propongono i romanzi oggetto di questo lavoro, attraverso una ibridizzazione che si può definire costituzionale.

Fin qui mi sono sempre riferita alla *novela bolero* come a un sottogenere letterario, non ben determinato perché non rientrante in nessuna canonizzazione. In realtà però nella storia si è sempre verificato un cambiamento e un rimodellamento di tali categorie. Lo scrittore vive nella società e si nutre dei testi che legge, pertanto è inevitabile che vi siano delle influenze, riusi, riscitture, consapevoli o meno, ludiche o serie, dissacranti o consacranti.

> Nell'età moderna, l'evoluzione dei generi narrativi ha lentamente soppiantato il ruolo dominante dei generi classici (tragedia, commedia ed epica), e della poesia lirica (un genere ancora trionfante nei primi decenni dell'Ottocento). Si è così venuta a definire tutta una serie molto articolata di sottogeneri narrativi che hanno lentamente acquisito la "dignità", o meglio la *funzione*, di generi a se stanti (vedi il caso del romanzo storico, del racconto filosofico, del romanzo gotico, fantastico, sentimentale, ecc.) (Bernardelli 2000, 55).

Allora mi sembra che ci siano i presupposti per poter concedere alla *novela bolero* lo statuto di genere letterario. Il quale si caratterizza per la presenza di tutti o alcuni degli elementi fin qui menzionati, ma si nutre in particolare della musica popolare latinoamericana, di quella musica che è nostalgia, sentimento, euforia e disperazione, simbolo, appartenenza, vita e metafora dell'esistenza.

Appendici

Appendice 1. Intervista a Gonzalo Martré

Ciudad de México 17/10/2013.
Presenti: Vicente Francisco Torres Medina e la signora Martré.

Gonzalo Martré tiene una larga trayectoria, ¿cómo definiría su obra?

¡Huy hijita, esa es la pregunta de los cien millones de dolares! ¡Bueno! Veamos. Desde que empecé a escribir, mi obra fue marcada por la sátira. Que yo recuerde, cuando yo tenía diecisiete años y estaba en nivel preparatoria, ingresé a un grupo en el bachillerato de ciencias químicas. Allí, llegando, llegando, iniciando el curso, se les ocurrió a un pequeño grupo de amigos, que veníamos desde la secundaria, escribir un periodiquito, poniendo en él las anécdotas y las ocurrencias de los compañeros del grupos. La mayor parte de los compañeros del grupo no se interesaban por las letras. Este periodiquito fue bautizado por uno de tantos compañeros, con el nombre de *El chirispiote*. Esto ocurrió en el año del 1946. Yo antes nunca había escrito nada, es decir, no había yo escrito nada con la idea de que perdurara. Pero esa vez, en ese periodiquito, con mis amigos, pues comencé a escribir lo que podríamos considerar artículos, pero que no eran si no notas. Notas de tipo periodístico que hacíamos sin saber nada de periodismo. Así fue como yo descubrí mi vena satírica. Escribí algunas sátiras contra algunos de mis compañeros, lo cual me valió que perdiera yo sus amistades. Por eso es que el periodiquito no sacó muchos números. Al tercer número los demás compañeros del periodiquito se despidieron y ya no quisieron escribir en él, precisamente por las sátiras mías. Entonces yo seguí con él sólo, algunos números más, hasta que el número de compañeros que se molestaron por mis sátiras aumentó y decidí dejarlo. Así comenzó el 1946 a manifestarse mi vena satírica. Fue muchos, muchos años después cuando publiqué mi primer libro de cuentos, en 1967. En ese primer libro de cuentos también escribí sátira y de allí para el real en todos los libros, si bien algunos no tienen un tono satírico cien por ciento logrado, siempre hay algún rasgo de sátira, que ha sido como mi marca de fábrica, desde entonces hasta la actualidad, con el libro último, con el más reciente, que se llama *El regreso de Fantomas: la amenaza elegante*, que puedo calificar como cien por ciento satírico.
Para resumir, soy un escritor satírico. Para seguir resumiendo, soy uno de los pocos escritores satíricos actuales y, para terminar totalmente, soy el único escritor satírico de tiempo completo. Así ha sido mi obra.

Usted escribió un ensayo sobre los músicos cubanos en México y usa la música en su obra, ¿es usted experto de música, es usted un músico, cómo se inició a éso?

Ese libro que se titula *Rumberos de ayer* es de los pocos míos que no tienen sátira, es una crónica de la emigración de los músicos cubanos en los años cuarenta a este país. ¿Por qué lo escribí? Porque me vuelvo a remontar al año de 1946 en que yo empecé a bailar. Antes de ese año yo no bailaba ni la niña de los ojos. Entonces, al entrar a la preparatoria, con por lo menos a un par de amigos que me invitaron a que fuese yo con ellos a un salón de baile popular, donde lo que se tocaban eran dos ritmos. Primero los ritmos gringos, los ritmos como el son y el boogie-boogie puestos de moda en México por las grandes bandas que en este país tenían sus seguidores, es decir, sus músicos

seguidores y también sus bailarines. En ese salón aprendí yo a bailar esos ritmos gringos, pero también en ese salón se tocaba música afro-antillana, muy poca, porque lo que dominaba era el ritmo gringo. A mí me gustaban los dos, yo bailaba bien los dos ritmos. Sin embargo, poco después, en 1950 llegó el mambo. El mambo, inventado por un cubano, Dámaso Pérez Prado, se apoderó de todos los salones de baile de esta Ciudad de México. Yo tuve que cambiar al mambo, porque ya no se tocaba otra cosa ni se bailaba otra. Así fue como tuve contacto con un ritmo muy especial de la música afro-antillana que se llamó mambo. Pero habían otros ritmos, estaban la guaracha, estaba la conga, estaba la rumba, estaba el son, todos ellos afro-antillanos. El mambo tuvo poca duración, fue muy intensamente tocado, pero por unos cinco años, y después permanecieron los ritmos afro-antillanos. Los ritmos gringos desaparecieron de los salones de baile y predominó entonces la música afro-antillana, los restos del mambo y los clásicos, los tradicionales: guaracha, conga, son, rumba, son guachino, etcétera. Así que yo me amoldé y me puse a bailar esos ritmos. Me gustaron mucho, pero también estaban de moda en el cine por las películas de rumberas. Entonces yo veía en el cine la intervención de músicos cubanos, de muchos músicos cubanos, y los conocí en los salones de baile, al mismo Pérez Prado, a Silvestre Méndez, Arturo Muñoz y a muchos otros. Así que los conocí y digamos que tuve una amistad leve con algunos. Esa música se me metió muy dentro y cuando pasaron los años y esa música ya fue relegada por otros yo la seguía bailando, yo seguía bailándola como en aquel entonces. Por eso es que cuando Casi Sexti y yo..., menos el danzón, porque el danzón parece ser inmortal en este país, se sigue bailando danzón, en cambio no se sigue bailando guaracha y si se baila, se baila con un estilo totalmente fatal y yo guardaba el estilo de aquellos bailes. Precisamente se me ocurrió, dado que conocía yo a varios músicos cubanos de la vieja época, de hacía tantos años, treinta, y ya estaban muy viejos y pues iban a morirse pronto. Entonces se me ocurrió hacerles entrevistas para guardar sus recuerdos, sus anécdotas. Y se me ocurrió escribir este libro que titulé *Rumberos de ayer*, que es el título de una guaracha muy vieja, dedicada sobre todo a los rumberos de Cuba, a los rumberos viejos, ya casi todos muertos. Entonces, yo pensé en que perdurara el recuerdo de los rumberos viejos que quedaban viviendo en México, y los entrevisté y así fue como encontré editor en el Instituto Veracruzano de Cultura. Y ese fue el motivo por el cual escribí el libro *Rumberos de ayer*.

Eso de usar la música popular en la literatura o lo popular en general, es una tendencia que se está acentuando. ¿Qué opina usted de esa tendencia?

La música popular en la literatura mexicana es poco citada. Digamos que se citan casualmente sobre todo los boleros. La música de los viejos ritmos gringos y la música vieja afro-antillana no es citada por desconocimiento de la misma. Entonces yo, que adoraba ese tipo de música, me propuse entreverarla en algunas obras, y sobre todo escogí una, la trilogía del *Chanfalla*. El *Chanfalla* consta de tres libros, el primero tiene entreverada citas de boleros. ¿Por qué? Porque el bolero estaba muy de moda, el bolero siempre está de moda, el bolero nunca se termina, se acaban los autores boleristas pero surgen otros. Entonces, nostálgicamente en el *Chanfalla* cuyo tema se desarrolla en los años de 1930, hay muchísimas citas de los boleros. Luego, en el segundo libro de esa trilogía, hay muchas citas de música afro-antillana, de son sobre todo, y yo quería..., mi propósito de entreverar citas de esas música y hasta letras de boleros y de mambos, de guarachas, era guardar el recuerdo de aquella música en una obra literaria. De modo que en el tercer libro del *Chanfalla* predomina el mambo y el chachachá, porque fueron ritmos que se pusieron de moda en los años cincuenta, y la trama del tercer libro, que

se titula *Tormenta roja sobre México*, abarca justamente toda la década de los años cincuenta. Y allí fue donde yo aproveché para citar muchas veces tanto el mambo como el chachachá.

Pero hay libros en los cuales aparecen ritmos como, entre otros, la salsa, el bolero, el tango. Algunos definen todos estos textos "novela bolero". Por ejemplo, el profesor Torres Medina, afirma que la novela bolero es la novela en donde aparece la música popular ¿por qué, según usted, y cómo definiría la novela bolero?

La novela bolero,... nos estamos refiriendo al libro escrito por Vicente Francisco Torres, ¿no? (Le contesto que sí). No es novela, es más bien una crónica-ensayo sobre la música popular, predominando en ella el bolero. Y cita allí a grandes compositores de boleros mexicanos y uno que otro extranjero. Me gusta mucho ese libro aunque no es de narrativa, no es de ficción, y sigo preguntándome por qué Vicente le puso el título de novela bolero, ya que no es novela, aunque sí toca el tema del bolero con gran intensidad. Yo lo que puedo decir de este libro es que sirve muy bien de documentación y base para aquellos estudiosos de la música popular. Fue un gran trabajo de Vicente.

¿Por qué un autor usa la música en su obra?

Solamente puedo hablar de mi caso: por pura nostalgia, por pura nostalgia. Como ya dije, para que no se pierdan tradiciones. Para que no se pierdan completamente las tradiciones musicales de Latinoamérica, porque la música no es exclusivamente mexicana. La música popular en español es española y es latinoamericana, de modo que, en mi caso, la citas constantes, y hasta transcripciones de letras, se deben a la intención de que perdure toda esa tradición de la canción popular.

¿La hibridación música-literatura, y en particular música popular y literatura, cómo se pudiera analizar?

Esa hibridación creo que yo pude conseguirla en la trilogía del *Chanfalla*, más que en ninguna otra de mis obras, allí realmente hay una hibridación.

¿Y eso cómo se puede analizar?

¡No tengo la menor idea! Pero este hombre que está allí sentado (indica Torres Medina), sí puede, sí puede hacerlo, analizarlo, yo no. A mí me sale, lo pongo, él lo lee, lo estudia y lo traduce para el lector.

¿Cómo trabajó esa hibridación entre música y literatura?

Bueno, como yo ya dije, yo tenía la intención de hacer perdurar en la literatura, para que no se perdiera, la tradición de nuestra música popular. Y por eso se me ocurrió hacer esa hibridación que, ... es un buen termino, manejado por ti, hibridación, literatura y música popular.

Usted dedica, por ejemplo, la novela *Tormenta roja sobre México* a Pérez Prado y usa mucho el corrido en el *Cadáver errante*. ¿Qué me puede decir de estos textos? ¿cómo nacieron?

Como yo fui gran bailarín de mambo y el mambo desapareció de repente de la preferencia popular, yo quise revivir el mambo al menos en una de mis novelas, que es *Tormenta roja sobre México*. Y de todas las veces, de todas las ocasione, que cito música o hago que mis personajes las bailen en las novelas, pues es con la misma intención.

¿Y cómo nacieron esos textos?

Eso no lo puedo yo decir, porque ni yo mismo lo sé. Son productos intelectuales de la creación literaria que no obedecen realmente más que a una intención general. Es decir, yo voy a escribir una novela y voy a meter el mambo, porque me gustó mucho el mambo, y ya sale todo, pero analizar detenidamente como fue, no puedo, porque ni yo mismo lo sé.

¿Hoy en día se puede distinguir entre literatura culta y literatura popular? ¿tiene todavía sentido?

Yo creo que desde que la narrativa y hasta la poesía apareció en la historia de la humanidad, sí tiene sentido tener tanto una literatura culta, que leen unos cuantos, una literatura fabricada por elitistas, y una literatura popular por gente que no pretende llegar a ganar el Nobel y ni siquiera el pinche premio Villaurrutia. Simplemente escribe su literatura y cumple con ello. ¿Tiene sentido dividir entre literatura culta y popular? Pues, yo creo que tenga mucho sentido, pero, pues, los críticos y los ensayistas sobre la literatura, sí, se ocupan de ello, los escritores creo que no.

Eso se lo estaba preguntando porque muy a menudo hoy se usa lo popular en la literatura, cosa que hace mucho más difícil distinguir entre literatura culta y literatura popular. ¿Usted qué opina?

No creo que sea muy difícil distinguir entre una y otra. ¡La primera es excesivamente aburrida y la segunda es muy divertida!

¿Según usted hay una literatura qué no merezca ser leída?

Claro que hay, ¡es una literatura que todavía no se ha escrito!

¿Todavía existen los géneros literarios o la tendencia al mestizaje y al *collage* lo está eliminando?

La mera verdad no creo que se pueda eliminar. Si le vamos a llamar mestizaje y *collage* a la mezcla de varios géneros literarios en una sala obra, pues es algo que de repente se le ocurre a algún escritor. Puede ser que tenga éxito, puede ser que no. Creo que cualquier escritor es libre de escribir o en un género literario o utilizando varios géneros, a la mejor le sale una buena obra o una obra fumable, el resultado es imprevisible. Es cuestión de que nosotros nos topemos con ella, con el resultado en alguna o varias obras si nos guste o no nos guste. Como escritor yo creo que sí, es permisible y saludable mezclar varios géneros en una sola obra.

¿Y se puede hablar de literatura primaria o segundaría, es decir de clásicos que siempre se tienen que estudiar, y eso ha cambiado en el tiempo?

¡Pues no, no ha cambiado! Muchas obras que en su tiempo se consideraron poco afortunadas, como por ejemplo las novelas de Zola o las de... (Pregunta a Torres Medina por quién es el autor de *El rojo y el negro*) o las de Stendhal, en su tiempo fueron novelas que no merecieron el aplauso de los críticos ni prácticamente tampoco de los lectores. Sin embargo a través de muchos, pero muchísimos años, se han convertido en grandes obras de arte literario, y van para clásicos. ¡Que buela!

Mirando a la tendencia actual, en su opinión ¿cómo evolucionará la literatura que usa la música popular?

¡Huy es una pregunta para un adivinador! No tengo los suficientes fundamentos como para diseñar la evolución, una evolución así. La mera verdad, lo ignoro.

Antes afirmó que usted es un escritor satírico. ¿Por qué es tan importante la sátira?

Bueno, la sátira en términos muy generales tiene dos vertientes. Es muy importante para el autor, para el escritor, para el poeta. Creo que abundan más poetas satíricos, pero muchísimos más, que narradores satíricos. Por lo menos en este país el número de poetas satíricos muy bien podría ser el triple o el cuádruplos de los narradores satíricos. Si lo remitimos a la época de Antonio López de Santana, pues antes sus locuras y sus desmanes brotaron una enorme cantidad de poetas satíricos grandes y pequeños, ingeniosos y vastos, y su trabajo fue recogido en ensayos y en antologías que andan por ahí. Lo mismo sucedió muchos años después con los poetas satíricos que surgieron alrededor de la figura ya en decadencia de Porfirio Díaz. Y lo mismo sucedió con los revolucionarios contra Porfirio Díaz. El numero de poetas satíricos ha sido enorme. Ha habido publicaciones como *El Ahuizote* y sus secuelas, el hijo, el nieto, etc., que publicaban al menos dos o tres poemas satírico en cada número, y muy bien hechos. En un estado de este país que se llama Tabasco, parecía ser que cada tabasqueño ejercía el oficio de poeta satírico. Allá tienen catalogada, clasificada, toda esa producción poética satírica. En que nos quedamos? Cual era la pregunta?

Que por qué es importante la sátira

La sátira es muy importante porque es un testigo fiel del acontecer, sobre todo político, en cada época. Gracias a la sátira nos enteramos de las locuras de algunos césares romanos. Gracias a la sátira en este país, tenderé que repetir, quedan perfectamente bien retractadas figuras ridículas como la de Antonio López de Santana, Porfirio Díaz en su senectud y Madero en su ascenso. Madero no fue aplaudido por todo mundo. A Madero le hizo José Juan Tablada una campaña de poesías satíricas que le valió a Tablada tener que exiliarse en Estados Unidos. La sátira sí es importante porque es un especie de historia no oficial, es la historia que emana del ingenio popular.

¿Cómo se ponen juntos la sátira y la música en su obra?

Sobre todo la poesía satírica puede ser fácilmente elevada a género de canción satírica, sobre todo con coplas. Las coplas satíricas datan también desde el siglo dieciocho en este país. Virreyes, obispos, fueron satirizados mediante primero poesías y luego canciones, muchas de esas basadas en poesías satíricas. Recordemos a Riva Palacio ...

(pregunta a Torres Medina si Riva Palacio fue el autor de *Adiós mamá Carlota*). Riva Palacio fue en escritor satírico que tiene una gran obra satírica. *Lola* la más satírica, desde luego, pero en sus creo que dieciséis tomos de obra literaria, que han sido recogidos y que existen en las bibliotecas, por lo menos un tomo está dedicado completamente a su poesía satírica y él mismo se dedicó a hacer canciones satíricas, como esa de *Mamá Carlota*. En los tiempos de la post-revolución hubo cómicos del género popular, que era la revista que estrenaba canciones satíricas. Uno de esos cómicos fue Roberto Soto, que era gordo y que se le conocía con el nombre de el Panzón Soto. Pues, no pocas veces, en los años treinta y cuarenta le fue serrado el teatro donde él ponía sus revistas, porque abundaban en ellas las canciones satíricas, las coplas satíricas, para regocijo del publico que no tenía otra válvula de escape, digamos, antes los desmanes del hermano de Manuel Ávila Camacho, llamado Maximino, al cual Roberto Soto le puso el sobrenombre de Maximacho. Pues, las coplas sobre las aventuras de Maximacho eran estrenadas en el teatro lírico, que era donde actuaba el Panzón Soto, y no pocas veces fue cerrado el teatro por faltar el respecto al señor Secretario de Obras Publicas y hermano del señor presidente.

¿Cómo definiría una novela que usa la música? ¿le da un nombre?

Hay ejemplos de novelas. La trilogía del *Chanfalla*, desde luego, es una de ellas. Pero hay muchas otras, que en este momento escapan a mi memoria y hacer una definición de una novela plagada de música, pues, es para mí difícil porque yo no soy ensayista, soy un humilde narrador.

Appendice 2. Intervista a La Nueva Nostalgia

Ciudad de México 25/10/2015.
Presenti Vicente Francisco Torres Medina e tre componenti del gruppo:
Guillermo Trejo (Willy), tres cubano;
Julio Toledo, contrabajo;
Martín Escolles, trompeta.

¿Cómo decidieron formar un grupo?

J.: Sí, el grupo La Nueva Nostalgia se fundó a raíz de la inquietud musical que teníamos de jovenes y nos reuníamos en la escuela preparatoria. Y a raíz de ahí nos juntamos un grupo de amigos y empezamos a hacer esa música, y hasta la fecha ya son veintiocho años. Así es.

¿Ustedes estudiaron música?

W.: Todos estudiamos en general. Martín Escolles estudio en Cuba, él es cubano, pero todos estudiamos música.

¿En el conservatorio?

W.: En la Escuela Nacional de música, que es parecido.

¿El son que ustedes tocan puede identificarse con lo que conocemos como salsa?

M.: Bueno, la salsa es una variante del son. A fin de cuentas, la base totalmente es de son. Solamente armonías y algunas cosas cambiaron a raíz de que se creó la salsa en Estados Unidos. Pero es una música que todo el mundo sabe que tiene la base, la raíz, del son.

¿Porqué ustedes decidieron dedicarse al son y no a otro tipo de música?

J.: Fue por azar. Conocimos a un grupo de amigos que hacen son, ya es gente grande, que nos empezó a inculcar en este género. Guillermo antes en el grupo tocaba el requinto, a manera, decimos, que nos desenvolvemos como un trio y él cambió el requinto por un tres cubano. Integramos una percusión, y así fue dándose poco a poco hasta que Martín llegó con la trompeta y ya fue inevitable hacer el son. Y ya estamos ahí.

¿Qué tiene el son que no tengan los otros ritmos?

W.: Sobre todo una cadencia que le identifica muy claramente y además hace la diferencia en otro ritmo, tiene una cadencia, una forma tocar y de bailarse. El son al final de cuentas es para la gente, es para el que baila. Y entonces esa cadencia que tiene el son no la tiene la salsa, es un poquito, no sé, habré que bailar, mejor (se ríen).

¿Qué tan importante es la letra de una canción cuando ustedes tocan una pieza?

M.: La letra definitivamente es la que hace que el bailador sienta que debe bailar, no sé, nosotros lo incitamos. Cuando usted está cantando algo y incitas a bailadoras que bailen, porque esta música es totalmente bailable, entonces, pues, la letra contribuye en una gran medida a eso, a parte de que le da sentido a la música.

¿Es verdad que el bolero es el género príncipe en la música popular hispanoamericana?

W.: El bolero es de España.

M.: Sí, sí, el bolero, y tiene sus raíz en España. Sin duda.

¿En España?

M.: Sí, sí, su bisabuelo está en España. Después acá en América nosotros lo fuimos haciendo de diferentes maneras, ¿no? Pero sí, son variantes de la música española.

W.: Pero es cierto, por ejemplo en la música latinoamericana el bolero es muy importante, a diferencia del son, que viene de Cuba y a apremiado a todos los países. El bolero al igual también viene de Cuba, pero ha alcanzado mayor proporción de integración en los países latinoamericanos. Y hay mucha gente que toca bolero, ¿no?

M.: Hay muchas variantes.

J.: Hay muchas variantes.

M.: Y de variante vamos a ver. El filin es una variante de bolero, es una forma de hacer el bolero con sentimiento, como hacían en Estados Unidos la música norteamericana de gospel. Y todas estas cosa con esos sentimiento, allí aún el cantante canta a su gusto.

W.: Por ejemplo ahora lo que está de moda es la bachata ¿no? Que es la variante digamos del bolero.

M.: Es una variante. Pero en Cuba había bolero son, bolero cha, bolero moruno, que es el bolero de ascendencia española, es decir hay muchas variedad en el bolero. Como la hay en el son. Disculparme mi acento es que Cubano (todos se ríen). Y así es, del bolero América entera tiene participación en lo bolero, aquí en México hay infinidades de bolero, preciosos, que han transcendidos a través de los tiempos y entonces en toda América así hay bolerito.

J.: Además aquí en México en la cuestión del bolero fue donde más tríos se formaron, que eran los mayores interpretes de bolero a esa época, ¿no?

Eso fue después

J.: Sí, pero aquí es donde se crea más que nada, estaban Los Panchos, Los Tres Ases, Los Tres Reyes, Los Dandis, o sea eran infinidades de tríos aquí en México, además de los interpretes, no los solistas. Pero buenos compositores, tenemos a Alvaro Carrillo,

Agustín Lara, hay infinidades de gente que ha hecho boleros maravillosos para todo el mundo.

M.: Lo que cabe importar es que hasta en Brasil había una corriente de bolero antes del bossa nova.

Y en todo el mundo se difundió.

W.: Eso es algo padre, bonito.

¿En qué se diferencia el bolero de otros tipos da canciónes?

M.: Bueno el ritmo, para empezar. El ritmo del bolero es un ritmo más lento, las letras son más sentidas, más completa, la temática casi siempre es romántica, aunque han habido boleros de todo tipo, ¿no? pero casi siempre el tema es romántico.

W.: Precisamente porque es más lento el juego armónico es mucho más rico. Es más rico en armonía el bolero.

¿No hay dos tipos de bolero, uno lento y uno más veloz?

W.: Hay variantes. Es lo mismo. Es lo mismo que dice Martín, hay cierta variante entre un bolero esté lento y uno más rápido.

M.: Ah sí, bueno, hubo una corriente que fue el bolero beguine. Era en la época del beguine en Cuba. La cultura, es una cosa general, mundial. No se puede hablar de cultura si no se habla del mundo. Entonces todos recorremos de lo que está en el mundo y lo ponemos en nuestro…

W.: Y lo vamos a integrar.

M.: ... y lo vamos integrando.

¿Es verdad que se puede decir qué el bolero es para escuchar y la rumba para bailar?

J.: Yo creo que las dos, ¿no? …

M.: Los dos son para bailar y para escuchar (contemporaneamente a Julio).

J.: …los dos son para bailar y los dos son para escuchar. Porque hay gente que no baila, sin embargo los bares están repletos, ¿no? Gente que no más viene a escuchar y a sentir y a gozar ¿no? Y al igual el bolero, hay gente que viene y se para y lo baila, más suave, pero se baila y se goza igual.

Más lento.

J.: Sí.

M.: Más lento.

¿Es verdad qué los números populares pueden cambiarse, por ejemplo, de bolero a son a tango?

W.: Sí…

J.: Sí, siempre y cuando los compases sean cuadrados, ¿no? Que puedan entrar en clave, en el caso del son ¿no? que el tango también puede hacerse y, bueno, hay infinidades de ejemplos de todos lados.

W.: Sí, depende del arreglista. Pero, todo es posible hacerlo, porque la música popular está entre cuatro cuartos, entonces básicamente todo entra.

Pero, ¿porqué se usan distintos ritmos para una misma canción?

W.: No sé, es un gusto, nada más. El gusto de alguien por tocar una canción.

M.: Una forma de expresión.

J.: Y además puede ser aplicada al país que tenga su género, como en el caso del tango. ¿No? O sea, a lo mejor un tango aquí lo hacemos bolero y un bolero se hace tango, también. O sea, cada país adopta una forma de interpretar, de acuerdo a sus raíces...

M.: Sí, a su raís y lo va integrando.

J.: ...musicales.

M.: ... Es lo que hablábamos, la globalización digamos, pero desde aquel tiempo es una forma de fusionar ritmos.

J.: Sí, porque en si mismo un bolero lo puedes encontrar en son y lo puedes encontrar fusionado con jazz y con bossa nova, también, en la misma canción, puedes hacer lo que quieta. Digo, es cuestión, como comentaba Guillermo, del arreglista y de la dotación instrumental con la cual vas a trabajar.

¿Podemos decir que la música se expresa en las raíces de un pueblo?

W.: Bueno, es indudable, definitivamente.

J.: Definitivamente.

W.: La música es el sentimiento que expresa el pueblo, en la música popular. A través de la música popular se expresa el pueblo y por eso hay compositores tan importantes. Cada país tiene su héroe, digamos, ¿no? En composición.

J.: Siendo una cuestión cultural. Digo, las raíces a todos nos obligan a hacer música, ¿no? Aún cuando no habían instrumentos ya estábamos haciendo música, con el cuerpo, con la voz, con un pedazo de madera, con lo que sea y cada país ha integrado eso a su cultura. Definitivamente, es la base yo creo que de toda la cultura popular en todos los países.

(Hablando sólo con Julio) ¿Qué están haciendo ahora?

J.: Sí, ahora estamos trabajando sobre una fusión de balada, en este caso de los ochentas, con el son cubano. O sea, baladas que fueron un éxito, tanto aquí en México, como en Latinoamérica y en España, inclusive. Canciones de Miguel Gallardo, de Fernando de Madariaga, de Nelson Ned, de Roberto Carlos, de Emanuel, vaya, hay mucho, mucho que se está haciendo. Pero bueno esto es, a final de cuenta, la propuesta que tiene la Nueva Nostalgia actualmente: balada de los ochentas con el son cubano y después vamos a hacer disco de rock en son cubano, también. O sea, que vamos, vamos experimentando ¿no? A final de cuentas esto es lo que nos gusta y tenemos que proponer algo interesante para tener la atención de la gente y para que vayamos a verte a Italia (se ríe).

M.: Muy famosos.

¿Según usted, por qué se usa la música popular en la literatura?

J.: ¿Porqué se usa la música popular en la literatura? (Hablando con los demás) A ver, ayudenme, ¿Porqué se usa la música popular en la literatura?

M.: ¿Porqué se usa la música popular en la literatura? A ver, ponme un ejemplo de ese uso.

Por ejemplo en *Arráncame la vida*, de Ángeles Mastretta, está un tango que es también bolero y es…

W.: Ah, ya, lo que pasa es que igual mismo la literatura se nutre de las vivencias populares ¿no? Y parte, por ejemplo, Ángeles Mastretta, toma el título para hacer su novela de *Arráncame la vida*, a partir de un bolero de Agustín Lara, que en realidad es un tango, es un tango de Agustín Lara. Entonces, igual, es nutrir las vivencias populares y crear una novela, porque finalmente esta es una ficción. Y, pues, podemos decir, al igual que Sabina, que los boleros también mienten...

¿Mienten?

W.: ...(se ríe) ¿la verdad? Mienten todos los boleros. No, no es cierto, son vivencias. Cada quien toma su vivencia. A algunos nos gustarán ciertos tipos de boleros, a otros otros, de acuerdo a lo que vives. Por eso es tan importante la música...
M.: (Me hace el ejemplo de un cantante cubano) Siempre el arte refleja los cambios sociales, económicos, los problemas políticos. Siempre lo refleja...

W.: Culturales...

M.: ...Es un reflejo de la sociedad. Es una cosa general, se da en todas las ramas del arte. Se da en el cine, en la literatura, se da en la música, se da en la pintura. Si vas atrás a los períodos estilísticos te vas a dar cuenta de eso. El barroco, es claro o correcto, te das cuenta. Las épocas reflejan en la música, en la pintura, en la escritura, …

W.: En la literatura, se refleja.

M.: ... en la literatura, lo mismo. El hombre piensa como vive, no puede inventar más nada…

W.: Y no hace otra cosa más que esta.

M.: Exacto. Tú no puedes hablar de lo que no conoces (se ríe). ¿Cómo hablas?...

J.: Además, una canción, ya sea un bolero, ya sea un son, es un pretexto perfecto para hacer cualquier novela. O sea, el desarrollo de la imaginación del escritor, se puede dar sencillamente con una frase, inclusive. Pero si hay un tema completo, pues, aún más ¿no?, y, como dice Willy, es parte de la cultura popular, forzosamente todos tenemos que pasar por ahí…

W.: Se nutre…

J.: ... y una canción te puede recordar un amor de tu niñez o la peor tragedia de tu vida al mismo tiempo ¿no? Y eso te da un buen pretexto, repito, para hacer una novela.

Appendice 3. Intervista a Luis Ángel Silva (Melón)

Ciudad de México 3/11/2014.
Presente la mogli, Merry MacMasters.

Es usted el más famoso sonero en México, pero ¿por qué escogió el son cubano en lugar de una sonoridad mexicana?

Melón: Porque el son cubano lo conocí cuando yo tenía seis años y me enamoré de esa música y hasta la fecha, ésta es la razón.

¿Puede dar una definición del son cubano?

Melón: Bueno, en primer lugar el son es nada más una música muy bella. Es una expresión musical. Pero el son cubano tiene muchísimas facetas y tiene infinidades de cosas que no se saben.

¿Nada más?

Melón: Sí, porque de ahí viene lo que usted quería: bolero, bolero son, son montuno, guaracha, guajira, ¡hu!, son pregón, muchas facetas. Que ahora le llaman salsa, pero para que nos vamos a meter en eso que es una mentira del tamaño del mundo.

Usted es el único mexicano que grabó con Fania ¿cómo fue? ¿cómo...

Melón: (Se ríe con su mujer, Merry MacMasters periodista de *La Jornada*) Mire, en 1961 fui por primera vez en Estados Unidos y alterné con Tito Puente, con Machito y con Edy Cano. Entonces lo de la Fania salió muchos años después. Así que yo ya había estado en Estados Unidos, me vetaron aquí y tuve que ir para allá y Pacheco se enteró que yo ya estaba allá y platicamos, pero tuvo mucha importancia Willie Colón y por él firmé.

¿Que recuerdo guarda de todo eso?

Melón: Mire, yo ya tengo 66 años en esto, así que imagínese la cantidad de recuerdos y sobre todo aquí, porque aquí se tocó mejor que en cualquier otro lado fuera de Cuba, mejor que en Colombia, que Puerto Rico, que Venezuela, inclusive que en Nueva York, lo que se grababa aquí lo copiaban allá.

¿Qué me puede decir del fenómeno de la salsa? Ya acaba de decir que es una mentira.

Melón: Claro que sí, porque salsa es la que venden en los tacos, eso sí es sala, pero no puede ser un ritmo, de ninguna manera podrá ser un ritmo. Y ahora hay otra mentira, la timba, que la están promoviendo los cubanos, pero cuando yo empecé a un timbero se le conocía porque era extraordinario ejecutante, entonces todo eso era... hay que ir al

pasado para desmentir a tantas personas que... hoy estoy escribiendo sobre una cosa que le voy a preguntar a usted, ¿usted sabe qué es el nengón?
No, no lo conozco.

Melón: Bueno, por ahí empezamos, el nengón, changüí, quirivá en Guantánamo, el son maracaibo y rumbanvá en Santiago de Cuba, esos son, se puede decir, los antecedentes del son cubano, o sea antes que el son cubano. Y antes que el son cubano la rumba, porque la rumba… sabemos que España y África hicieron la fusión para la música cubana, entonces la rumba tiene muchas… tiene cosas… cómo explicarle, tiene muchas cosas españolas y similitudes con el cante jondo. Hay una cosa que en la rumba se llama diana y eso se lo oían los esclavos a los españoles y, tratando de imitarlos, lo hacían. Usted va a identificar la diana cada vez que oiga alálala alálala alá, es una diana. Con ese empieza la rumba, porque se toca con tres tambores únicamente, no se toca con piano ni con guitarra ni con tres, entonces es únicamente a base de percusiones, con tres tambores, salidor, solo golpe, y quinto. Eso.

A veces se identifica la rumba con la salsa

Melón: No pueden identificar, son dos cosas diferentes, si la salsa no existe. Por más que crean que hay salsa, no hay salsa, eso no es un ritmo.

¿Y cuando se dice salsa en realidad qué se está diciendo?

Melón: Machito lo decía hace muchos años, es un sinónimo de sabor, un sinónimo de jícama, pero no es un ritmo, es una equivocación... y bueno, debo ser sincero, gracias a la salsa, la música cubana está regada por el mundo, siempre la tuvieron como una cosa del bajo mundo, del arrabal, de drogadictos, de ladrones, y principalmente, y yo le estoy hablando de lo que hubo aquí. Según me he dado cuenta también sucedió en otros países, en otros países. Mi esposa, Bianca, ella tiene un libro de soneros cubanos mexicanos. Sí, es una eminencia en esto. Entonces, mire, el ugalú, otra mentira, todo viene desde Xavier Kugat, lo que veían en las películas, la conga que no era conga porque la conga es música de calle, música de grupo, la gente va bailando en la cera que eso le llaman arroyar, pero no, no hay.... la conga que tocó Kugat, fue estilo, podríamos decir, americano, y la rumba que tocó Kugat igual, pero ahí empezó todo este movimiento. Siempre le han querido quitar la paternidad a la música cubana, eso no puede ser más que cubano, eso es una cosa política también. Porque Puerto Rico siempre ha querido estar arriba de los cubanos y eso no podrá ser nunca, ellos son los que… vamos a llamarle, que no es así, pero para que me entienda mejor, vamos a llamarle, inventaron esa música, eso es, ya no se puede negar y aparte pues ya le digo, hay muchas facetas. ¿Usted sabe qué es un son pregón?

Sí, más o menos.

Melón: A ver, dígame.

El pregón era él que iba por la calle gritando para…

Melón: Ese es el son pregón. Igual, le voy a dar ejemplos del son pregón: *El manicero*, uno que grabé, *El patilero*, y todo lo que se va gritanto para accá, eso es un son y ya lo están cantando (Merry MacMasters sugiere *Harina de maíz*), *Harina de maíz*, también.

Hay muchas cosas, luego viene, ya le dije, antes del son cubano nengón, changüí, quirivá, en Guantánamo y en Santiago de Cuba son maracaibo y rumbanvá. Este son maracaibo no tiene nada que ver con el venezolano, esto es un puerto de Venezuela que se llama Maracay, pero eso lo grabó inclusive Benny Moré. Le voy a dar ejemplos para que usted los encuentre por ahí y sepa a qué me estoy refiriendo. Benny Moré grabó, *Pa que tú lo bailes*/*mi son maracaibo que tú*.. que, grabó también *Castellano que bueno baila usted*, que eso es un nengón, *Castellanos que bueno baila usted*, que eso es un nengón. Y hay una familia, la familia Varela Miranda, que grabó una antología del son cubano… que después grabó en París unas cosas muy típicas (es interrumpido por su mujer, etán esperando una mesa). Entonces sería mejor que usted me siguiera preguntando, yo le voy contestando lo que sepa, porque no me las sé todas ¿eh? Definitivamente, y no soy el mejor sonero de México, hay otros que fueron muy buenos y que… hay uno en Mérica, Tony Camargo, hallá vive en Mérida ahora, pero ha sido el autor de muchos éxitos, sobre todo *El año viejo* que cada año, parece atemporal, se vuelve a popularizar.

¿Qué lugar ocupa el son cubano dentro del panorama de la música latinoamericana?

Melón: Bueno, para mí está sobre todos, para mí, pero hay personas que le pueden contestar mejor esa pregunta, porque yo a lo único que me refiero es a estar escuchando son cubano, a estar cantando son cubano y tengo una columna en la Jornada, que aparece muy de vez en cuando, pero aparece, donde yo puedo explicar lo mismo que le estoy diciendo a usted y otras cosas más.

¿Hay alguna diferencia entre el público mexicano y lo que encontró en Estados Unidos?

Melón: Por supuesto que sí, me da pena confesarlo, pero aquí están atrasados. Todos los que están tocando ahora tocan muy feo, soy muy sincero y lo tengo que decir así, pero en Estados Unidos inclusive bailan mucho mejor que aquí, así como mi señora, rubios y de ojos azules, bailan mucho mejor. Aquí no han podido aprender a bailar.

¿Aquí?

Melón: Aquí en México.

Qué raro.

Melón: ¿Es increíble verdad?

Increíble.

Melón: Pero así es. Aquí en México bailan con la melodía, pero no escuchan el ritmo, eso es el problema. Hay que aprender a oír el ritmo, sobre todo el de los tambores y el del bajo, que con eso se baila. Mire, ese es de Puerto Rico, oiga (me invita a escuchar la música de fondo), es Gilberto Santa Rosa, totalmente diferente de lo que se toca en Cuba, ¿Usted nunca ha ido a Cuba?

No.

Melón: Ojalá algún día vaya. Sobre todo a Santiago de Cuba.

¿Mejor que La Habana?

Melón: También La Habana, pero me refiero a que como ahí explotó… ahí hubo un destacamento militar que se llamaba "Los permanentes", por lógica porque permanecían ahí en Santiago. Oyeron el son en Santiago y lo llevaron a La Habana. Pero, inclusive, hay un musicólogo Lino Betancourt que dice que ni ahí en Santiago saben donde nació el son cubano. Dicen que Baracoa y hay otras poblaciones ahí mismo.

Merry: Del monte.

Melón: Sí, pero del monte, pero… inclusive bajó un tercero que bajó un trecero llamado Nené Manfugás, que bajó de las lomas de Baracoa, con un tres hecho por él y entonces se fue a Guantánamo y después fue para Santiago. Hay una plaza en Santiago que se llama plaza de Marte donde se reúnen los trovadores y hay un lugar también muy bonito y muy sonero que se llama "El patio" de los dos abuelos. Una leyenda preciosa donde se habla de un abuelo español y un abuelo negro, pero ahí se reúnen también los soneros a tocar de una manera increíble. Hay un grupo que se llama Septeto Típico, también, fabuloso, y poco a poco hay un disminuyendo esto en calidad, porque en La Habana pasa lo mismo y en Cuba completo pasa lo mismo, como aquí. Aquí se tocó precioso, sin embargo ahora lo que hay para mi no vale un clavo, definitivamente, pero tome en cuenta que de aquí salió el Mambo de Perez Prado. Aquí lo hizo él, aquí se popularizó en 1948 llevó y en 1949 era popularísimo, estuvo Benny Moré, también, Miguelito Valdés, Kiko Mendive, Vicentico Valdés, lo mejor en esta música, aquí estuvo por años.

¿En cuáles otros lugares cantó?

Melón: Yo viajé poco, pero he cantado en Colombia, he cantado en Venezuela, he cantado en El Salvador, en Guatemala, en Nueva York, y no solamente en Nueva York, en los Ángeles, en todo el territorio Americano, (su mujer sugiere Cuba) en Cuba, dos veces he estado en Cuba. La segunda vez fue en el Festival de la Trova Pepe Sánchez, que fui invitado por Eliade Ochoa, pero antes, en 19… no me recuerdo la fecha (la mujer le dice que en 1994). Me hicieron un homenaje en Santiago, por los años que llevo cantando música cubana.

Y, como habla de Pepe Sánchez, ¿usted cantó bolero?

Melón: Bueno, Pepe Sánchez hizo un bolero que se llamó *Tristezas*, pero eso fue… se dice que el primero, y ahora cada año hacen su festival y recuerdo el Dueto Cohíba, cuando fui la segunda vez, Eliade Ochoa fue el presidente del Festival (la mujer agrega que él es el presidente honorario). Fui invitado por él y fui con cuatro alumnos de unos talleres que dí en el CNA eh… no me gusta hablar de mí, lo único que voy a decir es: me fue bien.

¿Pero usted cantó boleros?

Melón: No, bueno, canto boleros, el género, pero la canción bolero no. ¿Por qué tiene usted interés en eso?

Merry: No es bolerista, o sea, él es un sonero completo porque el bolero es parte del complejo del son. Entonces, para ser un sonero completo hay que dominar toda las facetas del son, que es son, guaracha, rumba, pues, bolero, danzón, etcétera.

Nos interrumpimos para entrar en el restaurante, mientras tanto me preguntan por mi investigación y seguimos platicando brevemente. Resulta que Melón está un poco enojado con quien, a su decir, escribe sobre la música cubana sin conocerla, por puro provecho comercial. Me lo cuenta y continuamos la entrevista, un poco más libremente, sin transiciones.

Melón: En primer lugar es parte de una cultura, la música cubana. No se puede hablar de la música cubana como lo hacen ellos. Una música cubana reguetón, por ejemplo, en lo que se ha hecho popular. Una cosa es popular y otra cosa es tener calidad. Eso ya lo escribí, lo que estoy diciendo aquí. Pero, esto tiene más de setenta años de haber llegado, de haberse dado a conocer en México. Así que imagínese toda la cantidad de músicos cubanos que han pasado por México y han dado escuela. Estoy hablando de Chichio, llamado Clemente Pitel, que estuvo aquí dos años y luego fue el bongosero de Benny Moré en la Orquesta Gigante de Benny Moré. Ellos se encontraron en Cuba. Pero aquí ya le digo, digan lo que digan y duelale a quien le duela, aquí se tocó mejor que en Venezuela, que en Colombia, que en Panamá, que en Puertorrico y en Nueva York. Lo que se grababa aquí lo copiaban allá. Y le estoy hablando de 1949 que fue cuando empezé. Era el son cubano en Marianao, de lo cual Merry ha escrito también. Llegó en 1928.

Merry: El fue el primer grupo organizado.

Melón: Organizado. Por eso quiero que me asesores.

Merry: Gracias. (Me dice a mi) Lo he contratado para un espectáculo de mi revista.

Melón: ¿Cómo se llamaba el que los trajo? (Se lo dice Merry) Ese fue quién los trajo, José Campillo.

Merry: Un empresario con mucha pasión, mucha mucha pasión. Un empresario teatral, porque en ese entonces, en los años Veinte, lo que se hacía era teatro de revista, en los teatros, en las carpas y él había llevado espectáculos mexicano a Cuba y allá una noche lo llevan a Marianau, pues, como que empezó a escuchar la música cubana, el son, que apenas se estaba poniéndose de moda en Cuba. Eso fue en el ’27, finales, y se le ocurrió de saber cómo se le fuera en México y trajo. Era todo un espectáculo con no nada más el grupo, sino había el negrito, la mulata, …

Melón: el español.

Merry: …el español, sí, porque el bufo cubano que todavía se usaba en Cuba, entonces era un espectáculo completo y sí como que gusto por diferente. Pero tardó mucho el son cubano en entrar en el gusto de los mexicano, por lo menos doce, trece años.

Mucho.

Merry: Mucho, pero mucho.

Melón: Hay un músico que llevó el son cubano de Marianao, Eulalio Ruiz de Mantilla, él vive en Los Ángeles, si es que no se ha muerto, todavía. Bueno, tocamos juntos y respecto a lo que le digo ésa es la verdad. Aquí, usted misma,… me tuve que reír porque me liga con Fania. Yo grabé en Fania pero eso no quiere decir que haya sido mi meta, en absoluto.

Merry: Bueno, el trabajo que él hizo con Lobo y Melón es el más destacable, porque ellos han sido los únicos mexicano que aportaron algo a la música cubana, porque desarrollaron un estilo propio que aquí se hacía mucho que él llama son hop ¿no?

Melón: Son scat.

Merry: Son scat que es parte del hip hop del jazz.

Melón: ¿No tiene ninguna referencia de nosotros, de Lobo y Melón?

Si, claro.

Melón: Bueno, eso es lo que hicimos, sin llamarle salsa, sin llamarle todas las tonterías que le llaman ahora. ¿Qué es eso? Nadie puede decir… acaban de regalarme un libro de un escritor, creo que es venezolano, se llama Sergio Santana, el libro se llama *Mi salsa tiene sandunga y otros ingredientes*, pero lo que ahí reconoce que no es música la salsa. Ahora la quieren culturizar diciendo que es el sonido de la ciudad de Nueva York. Y ya le digo, Machito hace muchos años critaba "más salsa que pescado" y, cómo se llama el autor de *Héchale*…, Ignacio Piñeiro hizo un número que se llamó *Héchale salsita*, que no tiene nada que ver con la bola de tonterías que están diciendo ahora. El bugalú es un son montuno disfrazado como un platillo. El sing-aling por ahí va. A todos los han llamado *crossover*. Entonces, ¿cuál es la diferencia entre la música cubana y lo que quieren popularizar?

Hay muchos que dicen que en realidad la salsa es la música cubana y hay otros que dicen que la salsa es una mezcla de toda la música latinoamericana que se hizo en los Estados Unidos.

Es una mentira y le voy a explica por qué. La estructura de un número de son es introducción, tema o canción, montuno, que tiene cuatro partes, dos vocales y dos instrumentales. Lo que toca el piano, en la parte del montuno, que no estoy hablando del son montuno, es la estructura de un número que se llama guajero, y la parte que toca el bajo, en esa misma parte del montuno, se llama tumbao. La parte vocal, lo que canta un solista, se llama inspiración, no sonero como dicen en Puerto Rico, y lo que responde se llama coro. Entonces, todas estas cosas han querido desaparecerlas, pero no van a poder, porque los mismos puertorriqueños que le llaman salsa y los venezolanos y colombinos, ¡es la misma estructura! Y allá en el libro se Santana habla de la salsa erótica, salsa es éste, la salsa (indica la salsa en el plato). Hay algo que ahora me peleé ¡que le llaman salsa intelectual! (Merry se ríe), pero no lo quiero ni decir el nombre de quien ha propiciado eso. Para ser sonero se necesita de verdad amar esta música, aprenderla, por poder cantar o tocar todo lo que implica la música cubana. ¿Usted ha oído hablar de María Teresa Linares?

Sí.

Melón: (Sigue citando nombres) ¿De Leonardo Acosta, Fernando Ortiz? hay otro que recién se me olvida el apellido, ¿Carpentier? Ahora es cuando se pueden conseguir, antes no. Pero ahora cada año hay una feria del libro, ahí, en Palacio de Minería, y se pueden conseguir libros que vienen de Cuba y discos, también, e instrumentos, algunos en miniatura y otros de tamaño normal. Pero yo le voy a dar una sugerencia, no consejos porque yo no doy consejos, investigue para que no le engañen y no crea que porque yo grabé con Fania voy a ser el mejor sonero.

En Internet así le dicen.

Melón: Bueno, pero eso es un… ¿quién lo escribiría?

No sé, no recuerdo.

Merry: Eso sí se agradece.

Melón: (me comenta de personas que escriben bien de él y después añade) pero aquí hay muchísimos soneros mejores que yo. Que yo haya grabado Fania es… a quien lo dicen, a quien lo dicen: "No, es el único que grabó con Fania", como si eso fuera un galardón.

Lo escuché también en algunas presentaciones y entrevistas que le hicieron y que están en YouTube.

Melón: Pero eso hay que culpar al que me hizo la entrevista (Nos reímos todos).

Merry: Bueno, no te toca a ti decirlo, es el mejor sonero de México, así que no digas nunca.

Melón: Bueno, es natural. Después de treinta años estas obligada a hablar así.

Merry: Bueno, pero mejor platícale de la improvisación. Porque eso es literatura, o sea, porque tú siempre has sido muy buen improvisador. O sea, porque eso es parte de ser sonero, porque él que no sepa improvisar no es un sonero completo.

Melón: Bueno, dicen los que saben que esto es lo más difícil que hay en el son.

¿Se habla también de descargas, ¿no?

Melón: El scat es el estilo de Lobo y Melón (improvisa una melodía). O sea, en inglés "deletrear", pero a los dos se nos ocurrió unir el son cubano y el scat que tuvo una época de mucho auge. (Después ma habla de una grabación de Gene Krupa, un Lemon drop, en inglés, que fue sensacional entre los músicos de jazz).

Le pregunto si prefería cantar con el grupo, Lobo y Melón, o como solista y me nombra algunos con los cuales ha cantado, entre otros Tito Puente y Machito. También me comenta que el primer disco que grabó con Pacheco duró veintiséis semana en la hit parade de Nueva York.

Un gran éxito, le digo.

Melón: Bueno, yo no lo tomo así, para mi es…

Merry: pues, sí, claro.

Melón: Para mí éxito es lo que he venido haciendo durante 66 años. Cantar el son cubano, sin importarme que sea lo popular o no sea lo popular. Ya si los elogios me lo regalan, bueno vengan, afortunadamente. (Me cuenta que viajó a Paris, a España, a Montenegro, a Cuba y que cree le fue bien. Me cuenta también de una presentación en Santiago de Cuba, en donde se fue con algunos alumnos suyos en la Casa de la Música y en lugar de un día les pidieron que se quedaran seis).

¿Participó alguna vez a alguna descarga?

Melón: Muchas (me dicen algunos nombres de lugares, inclusive el viejo Palladium que ya tiraron. Ellos fueron el único grupo mexicano que actuó ahí. Después me cuenta con quien: Daniel Santos, Justo Betancourt, Pete "El Conde", Casanova).

¿Qué me puede decir de Daniel Santos?

Melón: ¿De Daniel Santos? Bueno, ese fue el primero que oí cantando esta música. En el tiempo de la guerra y yo tenía como seis años. Ya cuando él se puso de moda, con *Despedida*, *Perdón*, *Irresistible*, todo lo que el grabó con el Cuarteto de Pedro Flores. Y después con el tiempo nos conocimos (me cuenta de un regalo que le hizo). Antes de Fania yo fui a Estados Unidos y canté en el Palladium de Los Ángeles, el Palladium de Nueva York, de San Antonio, de Houston, Las Vegas. Antes de Fania, por eso es que no me gusta tomar tanto en cuenta el aspecto de Fania. Es la razón, pero claro que tiene un enorme valor que yo haya grabado Fania. Y ahora que se acaba de morir Jorge Saldaña, grabé con él en Paris. No me acuerdo la ciudad en donde estaban los estudios (Merry sugiere Versailles) Versailles y fue también… Lamento que se haya muerto.

¿**Hay alguna regla cuando se toca una descarga?**

Melón: Bueno, generalmente se improvisa, tanto los que acompañan como los que cantan. Cachao, hace muchos años, en Cuba, empezó ha hacer descargas. Y como le digo en Nueva York copiaban todo y así lo hicieron allá. (Me habla de una grabación), unas descargas con tal de hacer lo mismo que Cachao y le llamaban descarga controversial, o sea que… una descarga tiene una parte que se llama controversia, sale un tema y usted canta lo que cree y yo le respondo lo que creo, eso es lo mismo, eso tiene que ser así.

¿Pero cómo se junta la música con el canto cuando todo es una improvisación?

Melón: Le voy a dar un ejemplo: empieza el piano (improvisa con la voz), el bajo (otra improvisación) y luego a alguien se le ocurre un coro (improvisa) y uno por uno, los que se encuentran, a veces son dos a veces son más, van tomando su turno van improvisando. Se trata de improvisar en el momento, pero como un poeta y dentro del tema.

Es muy difícil.

Melón: Pues, yo que le podría decir.

Merry: Pues, sí, es difícil, pero si tienes talento por eso… tú tenias talento por eso.

Melón: Hubo un sonero extraordinario, Cheo Marquetti, cubano… que él era reconocido por Tirios y Troyanos, tenía mucho talento.

Merry: Estuvo en México.

Melón: Y aquí en México hubo una descarga que no se llamaban en aquel tiempo descargas, entre Benny Moré y Cheo Marquetti y afortunadamente yo estuve presente.

Merry: Lo viste. Presenció.

Melón: Le voy a quitar una idea, ¿de cuantos años me ve?... Acabo de cumplir ochenta y cuatro el dos de octubre, así que imagínese lo que he visto, lo que he podido oír y que le puedo pedir a la vida, a Dios, al destino, a quien sea. ¡Si no he trabajado!

¿Y sigue cantando?

Melón: Cuando me invitan si, pero ya no quiero tener, ya no tengo quien me acompañe.

¿Y no puede formar un grupo de músicos que lo acompañen?

Melón: No, según mi criterio no hay nuevos que sean capaces.

Esa es una lástima.

Melón: Pues, y lo mismo está pasando en Nueva York. Ya salieron los nuevos, pero no a la altura de lo que estuvo. Y estivo muy buenos. Hubo un grupo, la Típicas 73, donde cantó Tito Allen que es un sonero que me encanta oírlo, de Puerto Rico. El grabó, grabó "El canario", que de ahí fueron a Cuba y allá por la cuestión política se tuvieron que separar. Pero era un grupo tremendo con Mario Rivera, con el "Taco" Mesa, con Sony Bravo, Johnny Rodriguez y los demás no me acuerdo los nombres, pero era un grupo extraordinario (Me da otros detalles y nombres). Soy muy franco, muy sincero y no me gusta lo que hay ahora. Esto no quiere decir que están malos ¿eh? Que no me guste es una cosa, por ejemplo esto (indica el plato) me encanta, pero esto de vez en cuando lo compro y así soy con la música. He podido escuchar al lo mejor del mundo, desde que empecé a vivir de la música. Porque yo he vivido solamente para la música. Eso para mí no ha sido un trabajo, eso para mi ha sido un deleite. (Me hace ejemplos de trabajos) Pero la música que trabajo puede ser, es un regalo de Dios.

Merry: O sea que se han cumplido todos tus deseos.

Melón: Hasta nos conocimos por la música cubana, además sabe mucho (me habla del libro de Merry y de su grupo compuesto por seis músicos). Lobo y Melón siempre trabajó aquí en México en lugares donde no se bailaba, venían a oírnos. Tocamos de vez en cuando, por ejemplo, en Veracruz para bailes. (Me dice que le gustaría escribí muchas cosas, pero no se atreve, porque no quiere autoelogiarse. Eso se lo inseñaron.

Pero escribe en la Jornada una vez al mes. Y está escribiendo un libro. Es muy critico consigo mismo).

¿Su canción más famosa, *Amalia Batista*, como la escogió?

Melón: Bueno, *Amalia Batista* es una opereta cubana que se llamó Cecilia Valdés y a mí no me gusta. La quiero, me trae muchos recuerdos, pero nunca me gustó, es de lo más sencillo que he grabado (añade pequeños comentarios).

¿Por qué la música es tan importante en la sociedad y en particular para los jóvenes?

Melón: Para los jóvenes pues sí, porque hay muchos que están saliendo y tienen todo el derecho del mundo a que le guste la música. No creo que les guste tanto como a mí la música cubana, es mi adoración, es algo que no puedo explicar y procuro respetarla y sobre todo amarla. Le voy a decir algo que… la única mujer que ha respetado el concepto que tengo de la música es Merry, porque todas me han botado, todas las que hubo antes que ella se fueron porque no soportaban mi amor hacia la música.

¿Según usted por qué se usa siempre más la música en la literatura?

Melón: Porque comprar un libro cuesta trabajo, escogerlo cuesta trabajo, en cambio la música la está uno oyendo constantemente en la radio, en televisión, en los discos, y si uno de verdad se interesa por la música consigue lo que le gusta y no creo que pueda uno decir que la literatura sea mejor que la música o que la música sea mejor que la literatura, son dos cosas que alimentan el alma, pues para que nos vámonos a molestar en saber que es mejor. Porque no quererlos a los dos en la misma forma.

Merry: Él es salgo extraño entre los músicos. Él lee mucho.

Y hay muchos escritores que están usando la música dentro de las novelas.

Melón: Bueno, yo tengo la idea de que eso complementa una a la otra y es una cosa hermosa, aunque yo no soy aficionado a la ópera, que puduera ser un ejemplo. Pero sí me gusta ir a oír a otras. Hay ahora una orquesta mexicana que se llama Chucho López. Si la vea anunciada oigala y me da su opinión.

Merry: Hay un escritor puertorriqueño, Rafael…

Luis Rafael Sánchez.

Merry: él escribió sobre Daniel Santos y vino a México, como a mediados de los noventas, a presentar el libro, te acuerdas era come una biografía novelada… pero no tenemos.

Melón: Pero es una cosa que carece de importancia, llamarse Daniel, ya cuando piensas con esa y según lo que ellos piensan, ya no… Hasta luego. Pero por ejemplo hay escritores, Leonardo Acosta es…

Merry: No pero son más historiadores…

Melón: Pero es músico, no escribe novelas (dice que no le pueden decir nada las novelas, ya que él conoció a Daniel Santos pues no le pueden decir nada sobre eso y que la mayoría no lo conocen).

¿Daniel Santos era así como lo describen?

Melón: Bueno, le voy a decir que cada uno habla según le va en la feria. En Colombia él no se hospedaba en un hotel, él se hospedaba en las casas desafinadas, ¿sí sabe que es una casa desafinada?

Merry: Burdeles.

Melón: De malas notas.

Merry: No se hospedaba en hoteles si no en burdeles, en Colombia.

Muy especial.

Melón: No, era un personaje. Qué barbaro.

Melón: Y a él le decían el Jefe allí. Pero es uno de los personajes (me dice que hacer la lista sería interminable). Pero de los de ahora ninguno.

¿Ninguno es a la altura?

Melón: Como los que conocí, no (explica que podrán ser populares pero no tienen calidad).

Antes usted dijo que vinieron por aquí músicos de otros lugares, Cuba, Puerto Rico, ¿hay una hibridación entre las músicas?

Melón: De Puerto Rico no vino nadie, más que hubo, uno Rafael Hernández. Porque cuando yo empecé, el único puertorriqueño que había, famoso, era Rafael Hernández. Entonces él dirigía una orquesta mexicana.

Merry: Pero él estuvo años.

Sí, como once años.

Melón: Pero de Puerto Rico no venían. Empezaron a venir a parir de los Setenta, cuando la salsa aquí hizo furor. Eso sí, debo reconocer que eso fue, y que le ha dado a la música cubana voz en todo el mundo. ¿Sabía que en Escocia hay un grupo tocando?

No, ¿de veras?

Melón: Tocando de esa salsa aséptica. En todo el mundo está regada. En Paris, en España ni que se diga (Cuenta de un lugar en España en que vio bailar y estaba esperando que se fueran a México, en donde por el contrario bailan brincando y sin fijarse en lo pies).

¿Pero hay alguna influencia de otros lugares, Cuba, Estados Unidos…

Melón: Se fue perdiendo lo que nosotros llamábamos escuela mexicana de tocar la música cubana, por la calidad que hubo de soneros mexicanos. Y le estaba yo diciendo que en aquel tiempo no vino nadie más que cubanos. Pero venezolanos muy pocos, uno o dos, puertorriqueños uno, colombianos grabaron solamente (no se acuerda el nombre). Aquí se tocó mejor (me repite que era el único lugar fuera de Cuba donde se tocaba bien. Los demás tienen que aprender, y él mismo sigue aprendiendo). Entonces ahora hay muchos que dice que somos los mejores, bueno no lo somos, porque lo que hubo en México en finales de los Treinta y principios de los Cuarenta no lo van a superar nunca, eso es, de plano. Y hay un sonero que acaba de cumplir más de cien años aquí en México (me dice que me invitar al cumpleaños, pero no voy a estar en Diciembre). Se llama Julio del Razo y él vio la llegada del son cubano de Marianao, en Veracruz, y para mí es la historia viviente de la música cubana en México. Va a cumplir más de cien años. Todo lo que oyó, ni eso le envidio. A nadie envidio, pero me daría muchísimo gusto haber conocido todo lo que oyó, más que verlo, lo que oyó.

¿Qué está haciendo ahora?

Melón: Pues, ahora vivir de recuerdos, escribir (y me cuenta que, de vez en cuando, sale con un amigo que lo lleva donde piensa que le pueda interesar).

¿Y ya no canta?

Melón: En el baño. No le gustó mucho a Merry la idea de retirarme. En primer lugar no hay donde trabajar, no hay quien acompañe como yo pienso que se debe y ahora la música de son se puede oír nada más en los fines de semanas y antes era toda la semana, de domingo a sábado, mejor dicho domingo, lunes, martes, miércoles, jueves, viernes, sábado y otra vez el domingo en varios lugares.

Merry: Sí, te daban trabajo, pero hoy en día, híjole, viernes y sábado si la gente va, no se puede vivir de eso.

Melón me comenta que para él el problema es doble, no puede vivir porque no gana dinero y no puede vivir porque la música es lo que más adora. Pero, sí va en en televisión si lo invitan.
Lo dejo comer y seguimos nuestra charla sin el incomodo del grabador.

Appendice 4. Intervista a José Pablo Dueñas Herrera

Ciudad de México 18/11/2014.

¿Cómo fue qué se volvió esperto del bolero?

Pues, me gustó el tema a partir de 1975/76, sobre todo, porque se me hizo uno de los géneros más importantes en Latinoamérica, sobre todo por la gran cantidad de años que llevaba ya como género de moda, pero su capacidad de poder transformarse y adaptarse a las diferentes épocas. Sobrevino el gusto, pues, al ver los diferentes estilos que había de boleros y como podía adaptarse a otros o fusionarse con otros géneros sin perder propiamente su esencia. Eso fue lo que me llamó mucho la atención y sobretodo porque, pues, involucraba una series de cambios sociales, estructurales, hasta de moda, estilos de vida, formas de vidas y todo estaba involucrado dentro de un género musical lo cual me resultaba apasionante.

¿Cómo definiría el bolero? ¿el bolero tiene una fórmula específica?

Sí, es un género musical, definitivamente, pero ha llegado al grado de mistificarse o de trasformarse. Al grado de que lo podría considerar como una expresión propiamente dicha y, digo, rebasa ya incluso la barrera de un ritmo, porque ahora yo lo veo en empresas y en los mismos artistas: cuando cantan una canción romántica le llaman bolero, sin importar si sea un vals o un fox, por ejemplo, que eso obviamente sería un error en cuestión de rítmica, pero no lo es en la cuestión afectiva, que es lo que tiene el bolero. O sea, que viene siendo un sinónimo de canción romántica, pero en sí es un género, tiene un ritmo específico, tiene un compás ¿no? en cuatro tiempos.

¿Porqué se dice que en el bolero la parte importante es la letra?

Bueno, porque desde un principio, desde que empezó a manifestarse como tal, siempre utilizó, pues, el trabajo de muchos letristas o poetas famosos. Vamos, desde un principio fue como un veículo para los sentimientos amorosos, retomó el lugar, en el caso de América, de la danza. De la danza que estaba de moda y que era basicamente la única expresión músical romántica en ese tiempo. Como tienen más o menos las mismas raíces, al ponerse de moda el bolero, de pronto ya, pues, suplió a la danza para convertirse en un género romántico. Y, pues, la misma facilidad rítmica que tiene y el que no se necesitaba tener voz o práctica para poderlo cantar, esto impulsó a que arraigara no sólo en México, sino en muchos países de Latinoamérica.

¿Pero es un género que se tiene que escuchar más que bailar?

Sí, de hecho, es un género que originalmente inició sin ser bailable, entonces le dieron mucha importancia a la letra, desde un principio. Después por diferentes necesidades lo volvieron rítmico, es decir le adicionaron el punto de son y luego Agustín Lara le adicionó el danzón y luego se fusiona con otros géneros bailables, pero definitivamente la parte importante es la letra. Trae consigo una cultura de poetas populares dedicados exclusivamente a crear letras para canciones, en este caso para boleros, cosa que ningún otro género musical ha originado. Pues, eso sí es muy importante, la letra tiene un peso

muy grande, aunque desafortunadamente muchas son repetitivas, casi todas hablan de lo mismo, pero se salvan dos o tres frases que son las que le dan principal fuerza, principal impulso a la canción.

¿Cuántos tipos de boleros existen?

Yo podría considerar muchos con relación al género con el que se fusionaron. Por ejemplo, está el bolero tradicional, el bolero clásico, por así decirlo, el que uno al escucharlo de inmediato se da cuenta de que es un bolero. Por ejemplo, el que se interpreta con trios, con guitarras, con orquesta de cuerdas, en pequeños conjuntos, pero, como lo mencioné, se ha fusionado con otros géneros o con otras maneras de interpretación, por ejemplo, cuando se acompaña con mariachi, se le conoce como bolero ranchero, cuando lo único que tiene es que se acompaña con mariachi. Pero hay también un bolero mambo, un bolero-cha o guapacha, que se le llama, un bolero rock que es el que se fusiona con el pop, con la balada, propiamente...

Que es el último...

Sí, y también está el bolero tropical que es más rítmico, más alegre, y que en México se puso muy de moda y todavía se sigue escuchando muchísimo. El bolero filin que es una corriente que viene de los año cuarenta de Cuba y que es más lento y que ya se sale totalmente incluso de la rítmica. Y uno que se me está pasando, hay uno, hay uno, espérame... Hay uno importante... ah, el bolero beguine. El bolero beguine, que lo propone Cole Porter y que es digamos la expresión norteamericana y es la que se va a muchos países del bolero.

¿Musicalmente, cosa diferencia el bolero de una canción de amor pop, o podremos decir de una balada romántica?

A veces es muy difícil establecer una línea divisoria. Yo lo podría medir, pues, contando los tiempos ¿no? 1-2-3-4, 1-2-3-4 y lo que quepa ahí podremos decir que es el bolero, pero eso sólo podría contestarlo, a lo mejor, un erudito, pero una persona común y corriente no sabría la respuesta, porque, por ejemplo, una balada que originalmente... bueno, no se si usted sepa de música, ¿eh?

Un poco, sí...

La balada europea que es tan-tan-tan-tan, tan-tan-tan-tan, por ejemplo, que sigue toda la rítmica, se puede adaptar fácilmente a un bolero. O un tango, por ejemplo, *Rondando tu esquina*, se pasa a un bolero. Aunque, te digo, actualmente yo siento que ya el bolero se hizo más un concepto de canción amorosa, más que un ritmo, más que un género musical.

Pero hay algunos que al oir anunciada como bolero una canción que no lo es de verdad, lo señalan y se quejan por eso.

La mayoría de las gente no lo distingue, aquí tuvimos un concurso que se llama "Las nuevas voces del bolero", se convoca a la gente en la XEB, la emisora, para que venga a cantar y que sólo interprete boleros. Me doy cuenta que muchos traen canciones que no son boleros, incluso por ejemplo, interpretan *Bésame mucho* como blues, como un

fox, pero no se dan cuenta que no es bolero. Sin embargo yo tampoco les puedo decir que están errados, pues, es que ya el bolero como que traspase esas fronteras.

Ya pasó a tener muchas otras formas.

Sí.

¿Cuales son las diferencias fundamentales entre el bolero mexicano, el cubano y el puertorriqueño?

No habría una diferencia en sí, nosotros los advertimos por el tipo de instrumentación que tienen. El bolero mexicano es más lento y utiliza el tipo de dotación de orquesta de jazz. Si tú te fijas, la misma dotación instrumental, la que se usó en México para interpretar el bolero, los cubanos y los puertorriqueños siguieron utilizando el bolero rítmico, es decir más alegre, con un tiempo más acelerado y generalmente adaptado a grupos soneros o a orquestas de corte tropica, que es siempre orquesta de metales. Eso todavía está hace unos treinta, cuarenta años pudieron notar la diferencia, después viene un proceso de globalización y llega un momento en que a veces es difícil distinguir, salvo algunos elementos nativos que da el país de origen. Es difícil distinguir si un bolero es de origen mexicano o de origen cubano o puertorriqueño, incluso aquí en México hay mucha confusión. Hay obras de cubanos que se creen que son mexicanas, por ejemplo, o de Puerto Rico igual. Para nosotros Cuba y Puerto Rico son dos naciones muy similares, aunque no lo sean. Pero es que la información nos llega, digamos, como en bloque ¿no? Es como para nosotros, no habrá mucha diferencia entre un japonés y un chino, sin embargo sí la hay, ¿no? Todos los vemos como orientales.

Sí, es verdad. Pero también se habla del texto. ¿El texto puertorriqueño es más narrativo o me equivoco?

Bueno, en materia de composición los mexicanos no tienen una canción narrativa propiamente dicha. Es algo muy chistoso, muy curioso, casi toda la canción mexicana habla de sentimientos: de despecho, de traición, de amor, de dolor, de alegría, etc. pero no nos caracterizamos por hacer canciones descriptivas.

Pero el corrido un poco...

Relativamente. Sí, está basado en un hecho, pero casi siempre está muy ligado a los sentimientos. A diferencia de Sudamérica, que esos son puramente descriptivos, o sea, es asombrosa la calidad de las descripciones que hacen, de sus montañas, sus personajes, de sus cedros, etc, etc. Y tienes toda la razón, en Puerto Rico los compositores son más descriptivos. Ellos se salen de la regla, pero eso a lo mejor ustedes en Europa sí lo notan, pero nosotros acá no notamos tal diferencia.

N**otamos que es un texto narrativo-descriptivo y que también algunas veces no habla de amor, o tal vez puede rozar el tema pero no es centrado sobre eso.**

Sí, es cierto, en Cuba y en Puerto Rico hay muchos ejemplos de este tipo: boleros que no hablan de amor. En México casi todos hablan de eso, eso sí, es cierto.

¿La bachata es de veras una variante del bolero?

Sí, es nada más que esa que se da en República Dominicana, y está todavía muy apegado a los grupos soneros de ese país. Ellos cultivan el son y de hecho son influencias que vienen de Cuba, el son montuno, que viene del monte, con un tipo especializados de instrumentación. Entonces de ahí se derivan subgéneros y en este caso la bachata tiene la peculiaridad de ser muy rítmica, de ser alegre, y de hacer algunas harmonías con la guitarra que es lo que le da básicamente el tono muy distinto. Aquí en México no se le llama bolero a la bachata, se le dice bachata como tal.

Como si fuera algo distinto...

Sí, sí, como si fuera un género totalmente aparte, algo distinto.

Sí, hay una polémica: algunos dicen que es bolero, otros dicen que no...

Sí, pero si le marcas el ritmo, pues sí. Yo sí considero que es un tipo de bolero tropical, la bachata. Igual en la salsa, por ejemplo, hay boleros, hay boleros rítmicos, boleros lentos y hay otros que no son. La salsa es una común confusión de géneros.

Sí, algunos dicen que la salsa es música cubana tocada con modalidades neoyorquinas.

Sí, de hecho con muchos metales, abundan ahí en este, abundan en metales. Son orquestas de metales propiamente dichas, y como tienen ya un sello característico de época, pues, todo lo que se interpreta de esa maneras se le llama salsa, aunque no todo sea un género. Pero la bachata, sí, es muy específico y tiene un lugar de origen. En México, por ejemplo, no se hacen bachatas. Los grupos podrán interpretarlas, pues, porque gustan, son bonitas, pero no ha destacado ningún grupo que sea creador de bachatas mexicanas.

Es típicamente dominicana.

Dominicana, sí.

¿Hay elementos que no pueden faltar en ningún bolero?

En un bolero actual, por ejemplo, ...déjame ver. Esa es una pregunta interesante. Yo creo que la poesía es algo que no puede faltar. La letra. No hay boleros que hayan nacido instrumentales. No los hay. Al contrario, los han hechos instrumentales, pero uno cuando los escucha, pues, como que identifica la letra. Así es, nada más la letra. Pero, yo pienso que eso sería algo importante. Ahora no necesariamente tienen que hablar de amor. Hay unos que son amorosos, hay unos que son descriptivos, pero en su mejor época, sí, hablaban de situaciones amorosas, normalmente.

¿Y tenían una estructura precisa?

Antes tenían dos cuartetas, normalmente, una inicial, luego un estribillo, una parte intermedia, y luego, al final, se repetía el estribillo. Duraban como tres minutos. Pero los boleros actuales ya no tienen eso. Pueden ser una letra muy larga de principio a fin y ya no tienen parte intermedia. Por ejemplo, lo que hace Juan Gabriel, lo que hace Joan Sebastian, lo que respetan, por ejemplo, el estilo desde el norte, son boleros, tienen toda

la rítmica del bolero, no se le llama así, por desconocimiento, quizá, pero ya no tienen esta estructura tradicional.

Se habla de la influencias de Rafael Hernández en México.

Absoluta, pero eso fue durante los años treinta, trae una fórmula de bolero tropical. De alguna manera le arrancó un poquito lo romántico, le substrajo lo romántico, lo dejó al ladito, para hacer un bolero bailable y muy alegre. Igual que hablaba de cuestiones amorosas, pero la rítmica y la instrumentación, sobre todo, era una fórmula totalmente... fue una locura lo que logró Rafael Hernández y una influencia que se dio durante muchos años posteriormente.

¿Y ahora ya no?

Yo pienso que lo que hizo Rafael Hernández lo retoman ya los grupos salseros y los conjuntos tropicales, que en México hay algunos y muy buenos, por ejemplo, Pepe Arebalo, suena charanga. La charanga es la orquesta de cuerda que traía la flauta y que traía el piano y que interpretan, por supuesto, música tropical y que tienen también su dotación de percusiones. Generalmente la música de Rafael Hernández se continúa interpretando pero por grupos tropicales.

Solamente.

Sí, y la música tropical en México gusta muchísimo.

Sí, verdad.

Sí, sí. Verdad, sí.

Y la música cubana en particular.

Sí.

¿Cuáles son las cosas que contribuieron al éxito y a la difusión del bolero?

Bueno, yo considero que México es el creador de una fórmula bolerística que es la que se fue a todo el mundo.

Con Agustín Lara.

Sí, la fórmula que crea Agustín Lara. Que es un bolero que mezcla ya una poesía un poquito más depurada, ya no tan decimonónica sino un poquito más ruda, más mundana, con una rítmica, ya no tan de trova, sino de vals bailable. Un género propriamente bailable. Y esa misma fórmula y esas canciones hacen que durante la Segunda Guerra Mundial las obras de autores mexicanos empiecen a difundir. Lo que pasa es que México queda como muy señor de la escena, porque las impresas norteamericanas decaen mucho, pues estaban más interesados en llevar a cabo acciones bélicas, y entonces la música de los mexicanos, a través de las editoras norteamericanas, por supuesto, empiezan a difundirse en todo el mundo y empiezan a copiarse los moldes mexicanos en diferentes partes del mundo. Yo siento que los compositores mexicanos

lograron, digamos, como un bolero más cosmopolita. Para que una canción guste tiene que adaptarse a la idiosincrasia y sobre todo reflejar lo que la gente quiere escuchar y eso fue lo que lograron.

¿Y el hecho de que Agustín Lara hiciera letras un poco más sensuales no ayudó a que tuviera éxito?

Sí, eso definitivamente ayudó el éxito. En un momento no fueron prohibidas, la proibición llegó muchos años después, precisamente en la posguerra. Se vino un sentimiento moralista en México y empiezan a criticar e incluso a retirar algunas canciones, pero generalmente el publico es el que manda ¿no?

¿Si no hubieran existido la radio y el fonógrafo el bolero hubiera alcanzado tanto éxito?

¡Ah! Es que precisamente el éxito del bolero se dio con base en esos, en esos elementos, en esas formas de difusión. La radio porque trasmitía en onda corta, entonces los programas originados en un país, México y Estados Unidos, lograban difundirse básicamente en todo el mundo. Y los fonogramas, por lo menos en América, sí se difundían porque habían franquicias y, por ejemplo, se enviaban por barco las matrices de discos mexicanos. Pero, más que eso, yo siento que en ese momento, en el momento de la gran difusión, fue la presencia humana, es decir, los artistas mexicanos acostumbraban hacer muchas giras, a veces por sus proprios medios. Lo que sucede es también que llegaban en un país donde actuaban en la radio, así que, consecuencia, pero le dí muchas vueltas, yo creo que no hubiera sido el mismo escenario. Sí, la radio y la fonografía fueron importantes para la difusión del bolero. No hubiera sido lo mismo.

¿Ya no existiría el bolero? Es decir, ¿si el bolero no hubiera alcanzado tanto éxito, hoy en día, ya no se tocaría?

Pienso que la permanencia del bolero se dio por otras causas. Ya desde que se vuelve importante, y se vuelve un género famoso en muchos países, la prevalencia se dio porque se adapta a las formas musicales de diferente países, porque irrumpe e incursiona y desplaza a otros géneros, pero por qué, porque la gente lo acepta, definitivamente. Por ejemplo, en Italia, pues, está Tino Rosi, por ejemplo.

¿Tino Rosi?

¿El es francés o... sí, sí, es italiano, es de Sardeña. Que fue uno de los principales difusores del bolero allá en Italia. Carlo Buti, por ejemplo, yo he oido luego copiando tangos y boleros. Tito Schipa, por ejemplo, es una cosa muy curiosa, él, siendo cantante de opera, interpreta canciones latinoamericanas y las graba y las difunde en todo el mundo, ¿no?

¿Algunos traducían la letra?

No, las cantabana en español. Sí, no las cantaban en italiano.

Porque me di cuenta de que algunas canciones, que siempre oí cantadas en italiano, en efecto eran boleros traducidos.

No, aquí en el caso de Italia la influencia fue al revés. Italia influyó a México, con el tipo de canciones, sobre todo los que provenían de los festivales, de San Remo, de Livorno, etc. Tuvieron tanta influencia y tal impacto que todas esas canciones se cantaban aquí en México y se adaptaban a boleros, cuando no eran boleros. Por ejemplo, *Vaya con Dios*, *Era una vez*, no sé eso no, es francés, sí eso es...

Me acuerdo de una versión italiana de *Angelitos negros*.

Angelitos negros es mexicana. Lo que pasa es que hay un personaje de Cuba, se va a España y allí se convierte en un ídolo, que es Antonio Machín. Entonces crea todo un fenómeno, y todos quieren cantar como Antonio Machín, lo que él cantaba eran boleros. Eran boleros a la cubana pero de autores mexicanos. Entonces él es un ídolo y, pues, se muere en calidad de ídolo y la formación que logra un solo personaje en España es importantísimo porque aquellos cantantes que se dedicaban a interpretar música española de repente se ponen a interpretar boleros. De ahí yo no sé si pasa la influencia a Italia, es lo que yo no sé. Pero lo que sí te puedo decir es que tengo discos italianos muy antiguos de Natalino Otto, de... ahorita de repente no los recuerdo, de otros, es decir, importantes, Ferro, hay uno que se apellida Ferro, y traen muchos boleros en su repertorio.

¿Siempre en Español o en italiano?

No en italiano. No se daba, digamos, la influencia, repito, de México o de América, hacia esos países. La mayor influencia fue al revés.

También con la romanza, antes.

Sí, por supuesto.

Pero se siguen escuchando boleros, me acuerdo que en uno de lo últimos San Remo estaba Bocelli cantando *Somos novios* de Manzanero.

Lo que pasa es que ya hay canciones que después de los años, que serán ochenta, yo creo, logran internacionalizarse de manera muy intensa. Y eso se da porque, en primer lugar, los interpretes del bel canto las adoptan. Cantantes internacional que tienen influencia en Europa, como Mari Trini o Maria Dolores Pradera, Mosé Davis, se llevan este repertorio latinoamericano y lo empiezan a difundir allá. Siempre el ámbito Europeo ha sido muy difícil para los mexicanos. Pocos artistas mexicanos lograron triunfar en España. Era una plaza muy difícil, por ejemplo, el Trio Calaveras o Jorge Negrete o Ana María González... Ana María González fue de las primeras bolerista que impresiona y que triunfa en España.

Y también Lara logra llegar...

Lara, también, pero a través de su música ¿sí? Por qué, porque su música se canta en muchas películas. Y entonces, actores, por ejemplo, como Sara Montiel, o como... ahorita se me fue el nombre de uno, un francés, que interpretó muchas canciones latinoamericanas allá en Europa. Ahorita lo recuerdo... que cantaba *Violetas imperiales*, hizo una película muy famosa. Será porque esos se llevan las canciones para allá, pero

los artistas mexicanos no viajaban, por lo general no viajaban a Europa, viajaban más a Sudamérica, a Estados Unidos, se movían más.

¿Y por qué no viajaban a Europa?

Porque sabías que era difícil la plaza. O sea, no se animaban, no se atrevían.

¿Les daba miedo?

Yo creo que sí (se ríe).

¿Qué me puede decir del baile del bolero? ¿Hoy en día se sigue bailando el bolero?

Sí, pero yo pienso que se da más ya como balada. La balada se baila y por extensión, pues, el bolero también.

¿Pero hay una forma específica del baile del bolero?

Pues, se marca como una salsa lenta, se marca a cuatro tiempos.

No, pero yo estaba hablando, en particular, de los pasos.

No creo que hayan pasos específico para el bolero. No.

Creo más bien una posición.

Sí, se baila, pero uno no se pone a pensar si es un bolero o si es una canción romántica. Para bailar, se le llama aquí de acachetitos, o sea de dar, pues, cachetes.

¿La costumbre latinoamericana de cambiarle el arreglo y la rítmica a las canciones a que se debe? Dicho de otra forma, ¿porqué una misma canción se canta en diferentes rítmicas y de hecho muchas canciones que no son boleros se cantan como si lo fueran?

Yo pienso que por la necesidad y por una... como te puedo decir, pues, por un prurito de generalidad que tienen los músicos. Yo he conocidos, por ejemplos, a algunos que de pura puntada, es decir a ver que sale, le cambian el género, el ritmo a una canción. En el caso del bolero se da mucho en Sudamérica eso más, digamos ya de Colombia para abajo son muy dados a adaptar todo lo que fuera a bolero, porque allá el bolero prendió, yo creo, que más fuerte que en México, y todavía. Entonces los intentos de pasar de, pongamos, un tango a un bolero, se dan más allá que aquí. Y por qué aquí no, porque aquí había una producción suficiente, se hacía muchísimo y casi todos los compositores, pues, se iban a componer sobre un género que está de moda, o por lo menos lo que les nacía. Yo he hablado con varios músicos y ellos no planean hacer una canción en equis, en tal o cual géneros, sino simplemente la hacen y a ver como le sale ¿no?

Y como queda mejor.

Como queda mejor, sí. Pero no se ponen a pensar a ah es una balada, ah es un bolero... tratan de ver que cosa les queda mejor. Tienen técnicas muy distintas todos, hay unos que empiezan por la música, otros por las letras, o al mismo tiempo los dos.

¿Esa costumbre de cambiar el arreglo es típica del bolero o es un fenómeno general en la música popular?

Creo que el que más lo hace es el mariachi. He escuchado que cuando se interpreta un bolero con mariachi generalmente se hecha mano de muchas canciones que originalmente no eran boleros. Ahorita, por ejemplo, está saliendo una colección de boleros con guitarra con José José, que ya no canta, pero que se aprovechan las pistas de voz que él grabó. Originalmente eran baladas. Pero le montaron el acompañamento con guitarras, y quedan muy bien, realmente suenan muy bien. Yo pienso que en muchos casos sea un afán comercial, eso.

Para vender.

Sí, definitivamente. Pero en muchos otros casos, no. Yo estoy seguro que, por ejemplo, Juan Gabriel no se da cuenta que hace boleros. Simplemente hace alguna música que le resulta agradable acabarla asì. Y que luego, ya en la empresa disquera, uno como investigador les pone el etiqueta de boleros ¿no? Eso es lo que sucede, más bien.

¿Y se dan casos en que se tome un bolero y se arregle con otra rítmica?

Si, por ejemplo, *La ultima noche*, bolero de Bobby Collazo, se hizo a ritmo de tango, pero no es lo más común. No, lo más común es que se haga al revés, que de un género, de un ritmo distinto se pase a bolero.

Es más fuerte el bolero.

Tiene mucha fuerza, sí, y yo creo que por esa estructura que tiene, pues, se le puede adaptar fácilmente, no suena mal, suena bastante bien.

Pero depende también de la letra, hay letras que no se pueden adaptar...

Hay letras que no se pueden adaptar, es cierto, tal parece que aquí sí (se ríe).

¿Aquí sí? ¿No importa?

No importa y no suena mal. Pero eso a lo mejor un músico que lo haya hecho quizás te lo pueda contestar bien.

Manzanero y Luis Miguel reactualizaron el bolero en los años noventa...

Sí.

¿La onda sigue todavía, los jóvenes escuchan boleros?

Sí, pensaron que eran canciones nuevas. Eso fue un proyecto planeado. No es que el bolero hubiese estado naufragando, sino que había canciones que ya, pues, por los

mismos, de los cambios constantes que hay de las nuevas modas, pues, se van olvidando, es algo muy natural. Entonces, fue un proyecto que dirigió Armando Manzanero y el director artístico fue Chamingo Real, guitarrista. Le buscaron el repertorio a Luis Miguel y le dijeron canta de esta manera. Lo fueron guiando. Y el disco fue un éxito a nivel internacional. Supongo que llegó a Europa, no sé, no tengo idea.

Sí.

Pero, por lo menos aquí en toda América, la canción de *No sé tú* estuvo en primeros lugares de ventas, en el año '92. No fueron los primeros que lo hicieron, ya antes se había hecho. De hecho es algo muy recurrente que de repente los cantantes, cuando ya no tienen mucho éxito, se ponen a grabar un disco de boleros, o tienen como esa necesidad. A lo mejor no para que sea un éxito en ventas, sino porque quizá sienten que les falta eso, cantar un disco de boleros, y todos lo han hecho: Lupita de D'Alessio, Daniela Romo, todos los de esta horneada dulce, Rocío Banquells, etc., de cantar boleros, algún disco de boleros. Pero eso, sí, era un plan premeditado, para que triunfaran.

Para el éxito.

Para el éxito, sí, lo lograron, pues, lo pensaron muy bien.

¿Pero para un éxito comercial o del bolero?

Comercial. Pero ya en época en que estamos viviendo, en que necesita todo difundirse tanto, pues, el éxito comercial redonda un éxito del género, y esto fue lo que provocó. Una especie de época en que todo se vuelve remembranza. Porque poquitos años antes los tríos habían tenido un repunte, se habían vuelto a reunir, se había venido una moda, de nuevo, de descubrir, de reencontrar con lo antiguo ¿no? Así como se hizo lo de El Buena Vista Social Club, que es un reencuentro con los viejos soneros, así se dio con el bolero. Nada más esto duro más, porque te digo el bolero sigue interpretándose. Actualmente, en México, lo interpretan las bandas, las bandas sinaloenses, pues, los grupos norteños y los baladistas, cantan bolero.

Y también los mariachis mucho, ¿no?

Y ya los mariachis sin que se diga ¿no? Te digo que ellos adaptan todo a mariachi.
Así que no importa.

Aunque sí la música con mariachis ha decaído mucho, ahorita lo que más se escucha, pues, es la banda y norteño.

¿Aquí en México?

Sí. Hay otros géneros, por supuesto, no los desdeño. Está el hip hop, el requetón, lo metálico, ¿no?, pero hablando del bolero, bajo ese estilo se escucha actualmente.

¿No se escucha el bolero clásico mexicano?

Menos, se escucha menos. Por lo menos no gusta tanto a los jóvenes.
¿Ah no?

No, porque se lo notan como antañón, como de la generación anterior. Vamos, tan sólo lo de Luis Miguel se hizo hace veinticinco años, veinte años, ¿no?, ya pasó tiempo y a las actuales generaciones de jóvenes no les tocó.

¿Así que son las generaciones viejas, de hace veinte años, ...

De hace veinte años.

...que escuchan también a Luis Miguel?

Exactamente, sí.

Pensaba que, como él sigue teniendo éxito, se hubiera difundido, también.

Digamos que para un joven de veinte años Luis Miguel ya es un artista pasado de moda. Sin embargo, bueno, de los boleristas actuales, de esas características, pues, hay grupos como Camila, pero, mira, lo que pasa es que ahorita ya la música está en un proceso de fusión. Ya lo que hacen los actuales músicos es hacer una mescolanza y encontrar otros caminos. Ya no quieren tocar un bolero como tal, ahora lo mezclan, le meten, por ejemplo, vaienato, que igual el vaienato es como una especie de bolero, ahí también trae bolero metido, o le meten cumbia o le meten hasta ritmos autóctonos como el son huasteco, que sé yo.
¿Es decir que tratan de recuperar del pasado pero, al mismo tiempo, tratan de ser originales de algún modo?

Si, buscan ser originales a toda costa y la búsqueda es, pues, haciendo fuciones. Y ahora le llaman ritmos fusiones, o sea, no tienen unas clasificaciones específica. De pronto por ahí notas que algo puede ser bolero.

Sí, porque es una mezcla de géneros.

Sí.

¿Hoy en día se siguen componiendo boleros, quienes son los compositores y los intérpretes más importantes?

Bueno, de los norteños no podría decirte porque hay muchos, pero es un campo en el que no me detuve todavía. Pero digamos de la onda pop, el bolero pop, yo te podría considerar a Joan Sebastián, es importantísimo, Jorge Avendaño, Fato, a Juan Gabriel, ya tiene tiempo que no compone cosas del pegue, pero sus canciones se siguen cantando mucho, a Marco Antonio Solís, que hacen obras extraordinarias, buenísimas, ¿no?, entre los más destacados. Por ejemplo, Shakira hizo una que se llama, creo, *Moscas en la casa*, y es un bolero. Lo oyes tú, pues, bolero. Por qué lo hizo así, pues, porque se le ocurrió sencillamente. Y de los grupos de banda y norteños, sí, hay una serie de compositores, Teodoro Bello entre ellos, él compone mucho para grupos con acordeón etc., él tiene boleros actuales. Eso es lo que te podría comentar.

¿Y Manzanero no?

Pues, el más reciente es *Por debajo de la mesa*. Lo que pasa es que Manzanero ya transpasa los límites, o sea, él es un clásico, es como un Agustín Lara en los años sesenta. Ya es un clásico, ya no necesita componer. Bueno, el sigue componiendo y sigue haciendo muchas cosas ¿no? Quien sabe no todas las canciones le pegen, pero él es Manzanero.

Sí, él es único...

Hijole, sí, son palabras mayores, ¿no?

Sí.

Sí.

¿Por qué el bolero es tan arraigado en la sociedad y por qué tiene tanta importancia?

Está arraigado porque retrata de alguna manera la forma de pensar y de ser de los mexicanos, hablando de México, y de Latinoamérica, igual. Si tú conocieras de México hacia abajo somos muy parecidos todos. Tú viajas, no sé si has ido.

No...

A excepción yo creo que de Argentina y de Brasil, que son culturas un poco distintas. Todos los países se parecen mucho, entonces es una expresión musical, pues, que retrata y que te sientes identificado con ella, o sea, el bolero tiene una filosofía la cual si tú la tomas la haces tuya y con eso se expresa lo que sientes, amor, dolor, lo que sea.

Pero, la letra del bolero tiene mucho machismo, tiene, digamos, una mezcla de toda la literatura romántica del pasado.

Esto ya se ha acabado un poco. Sí, porque el bolero es originariamente machista, siempre compuesto por el hombre hacia la mujer. Pero, definitivamente, creo que los antiguos boleros que han sobrevivido ya no traen esa esencia, *Bésame mucho*, *Solamente una vez*, realmente, pues, son neutros ¿no? y hablan de situaciones amorosas de toda las épocas, de todos los tiempos. Las canciones de Juan Gabriel, por ejemplo, están llenas de dolor, llenas de pasión. Y las de Joan Sebastián son muy amorosas, son así, como, no sé, muy entrañables.

Es la letra, digamos,...

Es la letra, sí, la letra es definitivamente lo que tiene el bolero de importante, sí.

¿Entre la música popular latinoamericana el bolero es el género más importante? ¿o no?

Sí, sabes por qué, porque es el que más ha sobrevivido. Si tú analizas cuanto puede durar de moda un género, por ejemplo, el mambo ya no está de moda, el chachachá

menos, la salsa, pues, todavía sí, tiene todavía... ha durado mucho ya. Pero uno que ya tenga más de cien años y sigue estando de moda, me refiero a que estar de moda es que sigue habiendo producción nueva y que la gente lo sigue aceptando, sigue digamos colocando en el top ten canciones exitosas.
Sí.

Sí, lo sigue proponiendo.

Pero más, por ejemplo, que la salsa. ¿La salsa es un género más de una edad en particular?

No, lo que pasa es que hay una gran diferencia entre géneros bailables y los no bailables, como el bolero, o no bailables relativamente ¿no? Van al parejo en los gustos. Digamos a un chavo actual le gusta, por ejemplo, la cumbia y le puede gustar la romántica, que es el bolero, o la balada, ¿no? o le puede gustar la música de banda, y al mismo tiempo de las de banda, que son como quebradite o duranguense, pues, trae bolero también. O sea, eso que siempre manejan con que un ritmo desplaza a otro, sí, se da, pero en cuanto a la importancia de un género bailable o un romántico los dos son muy importantes, son dos expresiones totalmente diferentes. Por ejemplo, en una fiesta aquí en México, pues, te pones a cantar canciones rancheras, te pones a bailar una cumbia, y ya con unas copas encima terminas cantando el bolero. Boleros oí que cantaron tus abuelos, o que cantan actualmente baladas de los Sesenta, Setenta ¿no?

Pero la cumbia no es mexicana.

No, es colombiana, pero arraigó. Es el único género, el único así, que ha arraigado en todititito el país, sin exceptión.

¿Solamente la cumbia?

Sì, porque el bolero no hay lugares donde no pegó tanto ¿no? A lo mejor, sí, pero a través de sus muchas misturas. Pero la cumbia, sí, entró en todos los rincones en donde no entraban otros géneros, sí.

¿Por qué el bolero entra en todas partes: comerciales, siglas televisivas y radiofónicas, literatura, cómic, todo?

Pues, porque está en nuestras venas. Cuando un creativo hace un comercial de televisión elige de una música que siente que es adecuada. Es lo mismo que un compositor cuando hace un bolero ¿no? No te elige si es bolero o no, elige lo adecuado y ya los estudiosos se dan cuenta que es un bolero. Porque actualmente, sí, he visto algunos que utilizan música ambiental, música instrumental y resultan boleros.

Así que solamente lo que agrada, digamos,...

Lo que agrada en los sentidos. Entonces, de ahí podemos deducir que el bolero en primer lugar alaga tus sentidos instrumentalmente, ¿no?, y también a nivel literario, sí.

Algunas veces se dice que el bolero es demasiado llorón o azuca...

Sí, pero así somos los latinoamericanos. Sí, somos gente en primer lugar muy chillones ¿no? Por la bronca de la conquista que traemos y que no nos conquistaron a nosotros. Que este es lo que se tiene en México, que vinieron los españoles y los conquistaron, no, conquistaron a unos pueblos que estaban ahí, nosotros somos el resultado de eso. Pero los conquistaron porque quisieron, porque se aliaron varias poblaciones de nativos, se aliaron con los españoles para darle en la torre a otros.

Sí.

Eso fue lo que sucedió. Entonces, nuestro espíritu en sí es triste. La canción ranchera, a pesar de ser muy movida, es triste. Y ni se diga hay un concepto de lo que llaman la tristeza del altiplano, todas las naciones que vivimos en ciudades altas, pues, tenemos ese espíritu tristón.

¿Por qué?

Yo pienso que, pues, por las características de paisaje, de clima, no sé, pero será.

Claro, el clima incide.

Sí, yo no sé en Europa, supongo que será lo mismo, pero te voy a dar algunos ejemplos: aquí en Acapulco, en Veracruz, la gente es muy fiestera, muy alegre, o las que viven en lugares bajos, en riberas de ríos, son distintas a las que vivimos en alto. Entonces, el bolero, pues, como que es una pieza de rompecabezas que no sé, como un traje a la medida ¿no? Y la cosa está en que mientras sigan gustando y sigan pegando las canciones, pues, los compositores incursionan en ese género.

Y nada más que por eso.

Pues, sí. Sí, por eso.

Hablando en particular de literatura, ¿por qué los autores usan cada vez más la música popular, y en particular el bolero, en sus obras?

Yo pienso que en México hubiera sido muy difícil adaptar a otro género que no hubiera sido el bolero, pero además se da como cuestión cultural. Por ejemplo, la corriente del bolero empieza en Yucatán, en México, y lo primero que hicieron fue contratar a poetas populares, los músicos, para que les hicieran letras. Entonces, en México, en sus mejores tiempos el bolero así sucedía. La mayoría de los músicos no hacían letras, sino contrataban o les pedían a los que eran expertos en hacer letras que le hicieran letras para ellos mismos.

Eso con el bolero yucateco.

Sí, pero eso ya no se da actualmente. Los actuales compositores si hacen ese contrato, esa compra de ocasiones, no la manifiestan. Pero, esa dupla tradicional histórica no se da en estas fechas.

Pero el bolero también entró en las novelas, en las poesías, en otros géneros...

Sí, pero eso es a partir de que se vuelve una especie de género de culto, pero es una cosa chistosa, es como el jazz, el jazz se vuelve de culto al mismo tiempo que estaba de moda y al bolero le pasa lo mismo. Cuando un género se convierte de culto es porque ya hay que rescatarlo, ya hay que estudiarlo porque ya se te fue de las manos, pero con el bolero y el jazz no pasó lo mismo, no ha sucedido eso... ah perdón, ¿cómo fue la pregunta? ya se me fue la...

Que por qué se usa el bolero en la literatura.

Ah, por esa misma razón, entonces, se empieza a hurgar en el pasado histórico del bolero y empieza a insertarse como parte de ensayos literarios, que hay muchos ¿eh? hay varios.

Sí.

Sí, yo he comprado varios ensayos literarios basados en el bolero ¿no? Y además, pues, por qué. Por ejemplo, para un escritor como Carlos Monsiváis, si se refiere a una época, a la época del México de los cincuenta, pues, que mejor que de poner *Amor perdido* al título de un libro, para decir, me estoy ubicando en los años cincuenta. Eso lo entiende cualquiera aquí.

Sí, claro, por ejemplo, como *Arráncame la vida*.

Pero eso es un tango.

Sí, pero se cantó también como bolero, como canción...

Sí, Toña la Negra lo grabó como bolero, bueno, es decir es una mezcla, pero sí lo canta como bolero. Ahí voy a eso, y el bolero es capaz de absorber todo lo romántico.

Porque, incluso, casi ninguno sabe que es un tango. Todos se identifican...

Noo. Por ejemplo *Bésame mucho*, tú lo identificarías como un bolero. Es más, hace poco, hace como diez años, yo participé, fui coguionista de una obra musical, de una obra de revista, que se llamó *Bésame mucho* y era la historia del bolero. Sin embargo, *Bésame mucho* no es un bolero, es un fox, pero que pasa, pues, que se adapta al bolero, se canta como bolero.

Sí.

Y no desmerece, pues, no pierde su esencia. En este caso bueno, pues, reitero ¿no? ya el bolero se absorbe todo.

Appendice 5. Intervista a Umberto Valverde

Dicembre 2014 (via mail).

¿El trabajo como periodista influencia/ha influenciado su obra literaria o es su obra literaria que influencia su forma de hacer periodismo?

R: A excepción de mi primer libro, *Bomba Camará*, sí. *Bomba Camará* es un libro de cuentos que escribo siendo adolescente, viviendo en mi barrio obrero, haciendo parte de las vivencias que se cuentan, con muy poca influencia de narradores colombianos o latinoamericanos, salvo lo que enseñaban a uno en bachillerato. En realidad, descubrí a Henry Miller, pasé a Federico Nietzsche y después a Hemingway y Faulkner, de manera que tengo una relación muy fuerte con la perspectiva narrativa de los escritores americanos.

¿Y en qué modo actua esa influencia?

R: Es la búsqueda del relato, de la acción, del personaje, nada de retórica, sin adjetivos. Pero también algo más: la modernidad de contar desde diferentes tiempos, como en el cine, usando la primera, segunda y tercera persona. Eso lo hice en el *Bomba Camará*. Vargas Llosa una vez me preguntó: ¿ Cómo escribiste ese libro tan lleno de madurez técnica siendo tan joven? Terminé por responderle, el cine y Faulkner. Yo veía cine desde los tres años, frente a mi casa, cuando apenas empezaba a hablar, mucho del llamado cine negro norteamericano.

¿La pasión que tiene por el cinema ha influenciado de alguna manera su manera de escribir? Y si influye, ¿en qué forma lo hace?

R: Está respondido en la anterior. Las lógicas del relato, los tiempos narrativos en el cine, le permiten a uno moverse por todas partes. En una narración líneal, no. El narrador debe ser alguien, que como una cámara, se mete por todas partes, es un investigador.

¿En algún lugar asocia la rumba al dolor: ¿por qué la rumba es dolor?

R: La vida para todos, especialmente para jóvenes nacidos en barrios obreros, se compone de momentos felices, tristes, con limitaciones, donde el dolor hace parte de la vida cotidiana, también extrañamente sobre el amor, aunque uno solo empezaba a descubrir el mundo del sexo y del amor. Más del sexo.

¿Pero la rumba es una música alegre, no parece extraño decir que es triste, que duele?

R: En el barrio obrero uno aprendía a vivir con todos sus ingredientes. La felicidad y la tristeza van juntas, la derrota y el triunfo, la vida y la muerte, como también la nostalgia de lo que se va. En *Bomba Camará* cuento la historia de Rosa, que se suicida, sin haber llegado a los 16 años, yo salía con ella, lloré inmensamente, pero nunca supe porqué lo hizo. Es una manera de aprender a vivir.

¿Por qué, como cuenta en *Reina rumba*, escuchar la Sonora Matancera y estar en el bar era toda la aspiración posible?

R: La Sonora Matancera fue la agrupación cubana que más se conoció en Cali en los años cincuenta, sobre todo en el barrio obrero de Cali, donde se acogió esta música, que ciertamente no nos correspondía, una ciudad del occidente colombiano, sin mar, que por extrañas razones asume todo el imaginario del Caribe, como una réplica de La Habana. De manera, que La Sonora Matancera, con sus diferentes cantantes (Celia Cruz, Daniel Santos, Bievenido Granda, entre otros), era el sueño más grande de nuestra vida.

¿Cómo se le ocurrió escribir un libro como *Reina rumba*?

R: La Sonora y Celia Cruz vinieron a Cali en 1954 cuando yo era un niño y no los pude ver. Veo en Cali a la Sonora sobre los años sesenta sin Celia Cruz, y a ella la veo por primera vez en el Teatro Blanquita, de Ciudad de México, acompañada por músicos cubanos residentes en el DF. Yo fui con una hermosa amiga colombiana que había conocido y cuando Celia Cruz bajó cantando entre el público y tocó mi mano fue algo mágico, se me vino todo mi pasado encima y sentí que ella era la razón de ser del barrio obrero. A pesar de estar viviendo un gran momento en el DF como un joven escritor, a quien se le abrieron todas las puertas, sentí que debería regresar para buscar mis raíces, entre otras cosas, porque México estaba perdiendo su relación con la música cubana y lo más latino que se escuchaba era Santana.

¿En qué modo incorpora la música al texto? ¿Cómo una prosa se vuelve musical?

R: Es bien original de mi parte. Eso nace en mis cuentos de *Bomba Camará* cuando yo no había leído a Cabrera Infante, es decir, la única persona que lo hizo a gran maestría, yo no lo había leído. Toda mi infancia está relacionada con la música y las personas el recuerdo a través de temas musicales. Mi memoria es como una pianola, esos equipos de los bares en los años cincuenta. Años después, cuando conozco a Cabrera Infante, respalda mi libro de Celia Cruz, dice elogios como "yo hubiera querido ese libro, el más profundo acercamiento a la música cubana". También me califica con un término que usa para tres o cuatro personas a quienes considera que tenemos "la música adentro". Es algo complicado pero no es racional, es trabajar sobre el ritmo, sobre la melodía, como una composición musical.

¿Y en qué modo trabajó sobre la melodía y sobre el ritmo?

R: Es muy complicado explicar, yo escribí *Reina Rumba* con apuntes de temas musicales en papeles, y oyendo los discos, desde bien temprano hasta el medio día, y la música y los versos se iban incorporando al texto narrativo, no es un procedimiento forzado, es natural, no es pegar y montar como hoy con el computador. Es la prosa suene como la música. Mis trabajos tienen eso, no muchos lo consiguieron. Eso es lo que me reconoce Cabrera Infante.

¿Es más importante la música o el ídolo representado, en este caso Celia Cruz?

R: Celia Cruz es la más grande cantante de la música cubana y, posteriormente, de la salsa. Para mí fue un honor escribir el libro con su participación, ya era un plan hacerlo, con o sin ella, pero cuando se me apareció en mi vida fue un gran honor, no solo por convertirme en su primer biógrafo, sino en hacerme amigo de ella por toda la vida hasta su muerte. Además mi amistad con ella me ha dado un reconocimiento mundial en el

mundo de la musicología. Celia Cruz decía: "No fue un cubano quien escribió mi vida, sino un caleño".

¿Es un texto que en lugar de leer en voz alta, se podría cantar en voz alta? ¿Es un texto cantado?

R: Es un texto construido desde la música, pero también desde la poesía. Leí mucha poesía para escribirlo. T.S. Eliot, Saint Jhon Perse, poesía negra cubana.

¿En *Reina rumba* es más importante la parte novelística, biográfica, autobiográfica o la crónica? ¿Qué quería escribir usted y en qué forma lo definiría?

R: Cabrera Infante lo dice bien: Es todo, una biografía, una autobiografía, una confesión, a la vez un poema. Aquí sí mis buenas lecturas jugaron un gran papel, sobre todo Joyce, Faulkner, y mi maestro Cabrera Infante.

¿Por qué hoy en día se usa siempre más la música en la literatura y por qué usted usa la música?

R: Mi vida está ligada a la música, a los músicos, cada vez más conscientemente, vivo entre ellos, en la noche, oyéndolos tocar, siendo su amigo, a veces su crítico, organizó eventos musicales, dirigí una Feria de Cali, participó de proyectos musicales que influyen en la ciudad, en Cali, llamada la capital mundial de la salsa, por lo tanto, la música está dentro de mi como algo natural, no es una apropiación intelectual, sino sustentada en mis raíces del barrio obrero. Soy fiel a la calle, es mi filosofía de vida. Juanito Alimaña, Pedro Navajas, algo así.

Bibliografia

Abaroa Martínez, Gabriel. 1993. *El flaco de oro*. México: Planeta.
Acosta, Leonardo. 2004. *Otra visión de la música popular cubana*. La Habana: Letras Cubanas.
Agustín, José. 1968. *Inventando que sueño*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
—. 1973. *Se está haciendo tarde (final en laguna)*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
Aínsa, Fernando. 1999. «Raíces populares y cultura de masas en la nueva narrativa hispanoamericana.» *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 28: 75-86.
Allen, Graham. 2000. *Intertextuality*. New York: Routledge.
Alonso, Silvia. 2001. *Música, literatura y semiosis*. Madrid: Boblioteca Nueva.
Ampuero, Roberto. 1994. *Boleros en La Habana*. 1997. Barcelona: Planeta.
Aparicio, Frances R. 1993. «Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña.» *Revista Iberoamericana* 59, n. 162: 73-89.
Araújo, Nara. 2001. «De machos y hembras: Las novelas de Luis Rafael Sánchez.» En *Canones literarios masculinos y relecturas transculturales: Lo trans-femenino/masculino/queer*, ed. Ileana Rodríguez, 221-234. Barcelona: Anthropos.
Aretz, Isabel, a cura di. 1975. *América Latina en su música*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1987.
Aura, Alejandro. 1990. *La hora íntima de Agustín Lara*. Ciudad de México: Cal y Arena.
Ávila Sánchez, María Meztli. 2011. «Ambientes musicales: la representación verbal de la música.» En *Entre artes/entre actos: ecfrasis e intermedialidad*, eds. Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli, 217-228. Ciudad de México: Bonilla Artigas.
Balbín, Rafael de. 1962. *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos.
Barradas, Efrain. 1981. Para *leer en puertorriqueño: acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Cultural.
Barthes, Roland. 1957. *Miti d'oggi*. Trad. Lidia Lonzi. Milano: Fabbri, 2001.
Barthes, Roland. 1966. «Introduzione all'analisi trutturale dei racconti.» *In L'analisi del racconto*, di Roland Barthes et al. Trad. Luigi del Grosso Destrieri e Paolo Fabbri, 6-46. Milano: Bompiani.
—. 1970. *S/Z*. Trad. Lidia Lonzi. Torino: Einaudi, 1981.
Barthes, Roland. 1995. I segni e gli affetti nel film. Firenze: Vallecchi.
—. 1977. *Image-Music-Text*. Ed. and trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1978.
—. 1985. *L'ovvio e l'ottuso*. Saggi critici III. Trad. Carmine Benincasa et al. Torino: Einaudi, 2001.
—. 1990. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Trad. Joaquin Sala-Sanahuja. Paidós, 1995.
Barthes, Roland et al. 1966. *L'analisi del racconto*. Trad. Luigi del Grosso Destreri, Paolo Fabbri e Adriano Aprà. Milano: Bompiani, 1972.
Bazán Bonfil, Rodrigo. 2001. *Y si vivo cien años... Antología de boleros en México*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
Beccaria, Gian Luigi. 1964. *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerca sulla prosa d'arte*. Firenze: Leo S. Olschki.
Bendahan, Daniel. 1997. *Hispanoamérica en la música adel siglo XX*. Venezuela: Monte Ávila Latinoamericana.
Bernardelli, Andrea. 2000. *Intertestualità*. Milano: Nuova Italia.
Bertolussi, Marisa. 1993. «La intertextualidad como instrumeto de crítica cultural: Los casos de Puig y Sánchez.» En *Literatura como intertextualidad: IX Simposio Internacional de Literatura*, ed. Juana Alcira Arancibia, 215-225. Buenos Aires: Inst. Lit. y Cultural Hispánico.
Bigazzi, Roberto. 1996. *Le risorse del romanzo: componenti di genere nella narrativa moderna*. Pisa: Nistri-Lischi.

Birmingham-Pokorny, Elba D., ed. 1999. *The Demythologization of Language, Gender, and Culture and the Re-Mapping of Latin American Identity in Luis Rafael Sánchez's Works*. Miami: Universal.

Blanc, Enrique. 1996. *Cicatrices del bolero*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y la Artes.

Boggs, Vernon W. 1992. *Salsiology*. Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York. New York: Excelsior Music.

Bremond, Claude. 1966. «La logica dei possibili narrativi.» In *L'analisi del racconto*, di Roland et al. Barthes, Trad. Luigi del Grasso Destrieri e Paolo Fabbri, 97-122. Milano: Bompiani.

Brown, Calvin Smith. 1987. *Musica e letteratura: una comparazione delle arti*. Trad. Emilia Pantini. Hannover-London: University Press of New England, 1996.

Bruce-Novoa, Juan. «Hijuelos' "Mambo Kings": Reading from Divergent Traditions.» *Confluencia* 10, n. 2 (Spring 1995): 11-22.

Cabrera Infante, Guillermo. 1967. *Tres Tristes Tigres*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

—. 1981. «Prologo.» En *Reina rumba: Celia Creuz*, di Umberto Valverde, 3-7. Ciudad de México: Universo.

—. 1996. *Ella cantaba boleros y La amazona*. Madrid: Alfaguara.

Caicedo, Andrés. 1977. *¡Que viva la música!*. Bogotá: Verticales de bolsillo, 2009.

Cantero Rosales, María Ángel. 2004. «*Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta.» En *El "boom femenino" hispanoamericano de los años ochenta. Un proyecto narrativo de "ser mujer"*, de María Ángel Cantero Rosales, 198-254. Universidad de Granada.

Carpentier, Alejo. 1974. 1946. *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1979.

—. *Concierto barocco*. 1988. México: Siglo Veintiuno.

Cass, Jeremy L. «Imagining Cuba in Hijuelos's A Simply Habana Melody.» *Label Me Latina/o: Journal of Twentieth and Twenty-First Centuries Latino Literary Production* 2 (Fall 2012): 1-17.

Castillo Zapata, Rafael. 1990. *Fenomenología del bolero*. Caracas: Monte Avila, 1991.

Colarizi, Giorgio. 1994. *Il ritmo nella poesia, nella musica, nella danza*. Napoli: Scientifiche Italiane.

Coria Sánchez, Carlos M. 2010. *Ángeles Mastretta y el feminismo en México*. Ciudad de México: Plaza y Valdés.

Costa, Antonio. 1993. *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*. Torino: Utet, 1997.

Cruz, Celia. 2004. «Yerberito moderno.» *Hall of Fame: Historia Musical*. CD.

Cruz, Celia, y Ana Cristina Reymundo. 2004. *Celia. Mi vida*. Barcelona: B.S.A.

Cué Fernández, Daisy América. 2012. *Los narradores cubanos también cantan boleros*. Santiago de Cuba: Oriente.

Dallal, Alberto. 1982. *El "dancing" mexicano*. Cuidad de México: Oásis, 1986.

De Maesenneer, Rita, y Salvador Mercado Rodríguez. 2008. *Ocho veces Luis Rafael Sánchez*. Madrid: Verbum.

Díaz Ayala, Cristóbal. 1988. *Si te quieres por el pico divertir...: Historia del pregón musical latinoamericano*. Puerto Rico: Cubanacán.

Disoteo, Maurizio. 2003. *Il suono della vita: voci, musiche, rumori nella nostra esistenza quotidiana*. Roma: Meltemi.

Dorra, Raúl. 1997. *Entre la voz y la letra*. Plaza y Valdés.

Dusi, Nicola. 2003. *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema e pittura*. Torino: Utet.

Eco, Umberto. 1979. *Lector in fabula: la cooperazione interpretatica nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.

Elias, Amy. «Oscar Hijuelos's The Mambo Kings Play Songs of Love, Ishmael Reed's Mumbo Jumbo, and Robert Coover's The Public Buerning.» *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 41, n. 2 (Winter 2000): 115-28.

Emerson, Ralph Waldo. 1982. «Self-Reliance.» In *Selected Essays*, by Ralph Waldo Emerson, 175-204. New York: Penguin.

Esteban, Plaza y Valdés, Gracia Morales, y Álvaro Salvador. 2000. *Literatura y música popular en Hispanoamérica: IV Congreso de la Asociación española de estudios literarios hispanoamericanos*. Granada: Método.

Feliú, Fernando. 2000. «Del ritmo en clave de un disco rayado: *La guaracha del Macho Camacho* en un pentagrama.» *Revista de Estudios Hispánicos* 27, n. 2: 223-239.

Feliú, Fernando. 2008. «La vuelta al Caribe en ochenta boleros: *La importancia de llamarse Daniel Santos*.» En *El bolero literario en Latinoamérica*, eds. Vanessa Knights y Fernando Valerio-Holguín, 123-135. Sa Juan: Esla Negra.

Fernández Poncela, Anna María. 2002. *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar: construcción de género en la canción popular mexicana*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Fidalgo González, Leticia. 2011. «El discurso de la identidad en Óscar Hijuelos.» En *Cuba: Arte y Literatura en Exilio*, ed. Grace Piney e James J. Pancrazio, 189-200. Valencia: Legua.

Figueroa, Alvin Joaquín. 1986. *La Narrativa de Luis Rafael Sánchez: texto y contexto*. New York: Tesi doctoral, City University of New York.

Frye, Northrop. 1969. *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*. Trad. Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta. Torino: Einaudi, 1957.

Gaglio Rivas, Monica. 2001. «Arrancando los mitos: Uprooting Myths in Ángeles Mastretta's *Arráncame la vida*.» En *Resistence and the Construction of Identity in Three Latina Narratives of Self-Discovery*, de Monica Gaglio Rivas, 69-108. Tesi doctoral, University of Oregon.

Galan, Natalio. 1983. *Cuba y sus sones*. Valencia: Pre-Textos.

García Canclini, Néstor. 1989. *Culture Ibride. Strategie per entrare e uscire dalla modernità*. 1998. Trad. Angela Giglia. Milano: Guerini.

García de León Griego, Antonio. 2002. *El mar de los deseos: el Caribe hispano musical, historia y contrapunto*. Siglo Veintiuno.

Garrido, Juan S. 1974. *Historia de la música popular en México [1896-1973]*. Ciudad de México: Extemporaneos.

Genette, Gérard. 1972. *Figure III: discordo del racconto*. Trad. Lina Zecchi. Torino: Einaudi, 2006.

—. 1982. *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*. Trad. Raffaella Novità. Torino: Einaudi, 1997.

Glantz, Margo. 1971. *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*. Siglo Veintiuno.

Gomez Vega, Ibis. «Decostructing the Latino Family in Novels by Lionel García, José Yglesias, Oscar Hijuelos, and Benjamin Alire Sáenz.» *Crítica hispána* 33, n. 1-2 (2011): 101-133.

González, Ana Marco. 2010. *Aquí me siento a cantar: presencia de la canción popular mexicana en la narrativa hispánica contemporánea*. Tesis doctoral, Uiversidad de Granada.

González Aktories, Susana, y Irene Albarelli Artigas. *Entre artes / entre actos: ecfrasis e intermedialidad*. Ciudad de México: Bonilla Artigas, 2011.

Greimas, Algirdas Julien. 1966. «Elementi per una teoria dell'interpretazione del racconto mitico.» In *L'analisi del racconto*, di Roland Barthes et. al., Trad. Luigi del Grosso Destrieri e Paolo Fabbri, 47-95. Milano: Bompiani.

Hall, Stuart. 1995. «Negotiating Caribbean Identities.» *New Left Review*, n. 209 (January/February): 3-14.
Harmon, A.G. «A Conversation with Oscar Hijuelos.» *Image: A Journal of the Arts and Religion*, 1999: 43-57.
Hernández Vargas, Nélida, y Daisy Caraballo Abréu. 1985. *Luis Rafael Sánchez: critica y bibliografía*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
Hijuelos, Oscar. 1983. *Our House in the Last World*. New York: Persea, 2002.
—. 1989. *The Mambo Kings Play Songs of Love*. New York: Hyperion, 2010.
—. 2002. *A Simple Habana Melody*. 2003. New York: Perennial.
—. *Beautiful María of My Soul*. New York: Hyperion, 2010a.
—. 2010b. «Afterwards.» In *The Mambo Kings Play Songs of Love*, by Oscar Hijuelos, 423-429. New York: Hyperion.
—. 2011. *Thoughts without Cigarettes: A Memoir*. New York: Gotham Books.
Hintz, Suzanne S. 1991. «*La importancia de llamarse Daniel Santos*: A Bilevel Narrative Labyrinth of the Definition of Latin American Love.» *Romance Languages Annual* 3: 475-477.
Horn, Maja. 2006. «Bolero Bad Boys: Luis Rafael Sánchez's "La importancia de llamarse Daniel Santos".» *Latin American Literary Review* 4, n. 67 (Jan.-Jun.): 148-160.
Hunger, Hans-Heinrich. 1941. *Musica e retorica: fra XVI e XVIII secolo*. Trad. Elisabetta Zoni. Firenze: Alianza.
Iacoboni, Bianca. 2006. *Il bolero: una retorica dell'amore*. Roma. Tesi di laurea, Università "La Sapienza".
Inojosa B., Franklin J. 2000. *"Compadre Lobo" as a prototype of the Spanish American "novela-bolero"*. Tesis doctoral, Indiana University.
Jaramillo Agudelo, Darío. 2009. *Poesía en la canción popular latinoamericana*. Valencia: Pre-Textos.
Károlyi, Ottó. 1965. *Grammatica della musica. La teoria, le forme e gli strumenti musicali*. 2000. Trad. Giorgio Pestelli. Torino: Einaudi.
Klapp, Orrin E. 1969. *La identidad: problemas de masas*. 1973. Trad. Antonio Garza y Garza. Ciudad de México: Pax-México.
Knights, Vanessa. 2001. «(De)constructing gender: the Bolero in Ángeles Mastretta's *Arráncame la vida*.» *Journal of Romance Studies* 1, n. 1 (Spring): 69-84.
Knights, Vanessa, y Fernando Valerio-Holguín, 2008. *El bolero literario en Latinoamérica*. San Juan, Puerto Rico: Isla Negra.
Lagos, Ramos. 2003. «La metáfora del doble y del incesto.» *En Metáfora de lo indecible: Gioconda Belli, Lucía Guerra, Ángeles Mastretta*, de Ramos Lagos, 203-258. Chile: Cuarto Proprio.
Lara Catalán, David. 2001. *La melancolia en tiempos de la modernidad*. Plaza y Valdés.
Lavary, Jane Elizabeth. 2005. *Ángeles Mastretta Textual Multiplicity*. Woodbridge, England: Tamesis.
Lazo, Rodrigo. «Oscar Hijuelos: Writer of Work.» In *Contemporary U.S. Latino / A Literary Criticism*, eds. Lyn Di Iorio Sandín and Richard Perez, 227-246. Palgrave Macmillan, 2007.
Leal, Néstor. 1992. *Boleros. La canción romántica del* caribe (1930-1960). Venezuela: Grijalbo.
Llarena, Alicia. 1992. «*Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta: el universo desde la intimidad.» *Revista Iberoaméricana* 58, n. 159: 465-475.
Lombardo, Vincent. 1994. «Oscar Hijuelos' Picaresque Fuerza del Sino.» *Caribana* 4: 97-114.
Lopez, Irene Noemi. 2012. «Música, memoria e identidad en *Un silencio de corchea de Daniel Moyano*.» *Anales de Literatura Hispanoamericana* 41: 365-377.

López, Irene. 2006. *Alejo Carpentier. Los ritmos de una escritura entre dos mundos*. Salta, Argentina: Universidad Nacinal de Salta.
Loyola Fernández, José. 1996. *En ritmo de bolero. El bolero en la música bailable cubana*. Río Piedras, Puerto Rico: Huracán.
Mac Masters, Merry. 1995. *Recuerdos del son*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
Manuel, Peter Lamarche. 1995. *Caribbean Currents Caribbean music from rumba to reggae*. 2006. Philadelphia: Temple University Press.
Manzoli, Giacomo. 2003. *Cinema e letteratura*. Roma: Carocci, 2006.
Martínez Benavides, Omar. Audioteca. Grabaciones de los 40's. s.d. www.marialuisalandin.org.mx/audioteca/grabaciones-de-los-40s (consultato il giorno 04 23, 2015).
Martínez Montaño, Luis Alfonso. «*La importanza de llamarse Daniel Santos* o la muerte y la resurrección del autor en una sola fabulación.» *Signos Literarios*, n. 17 (enero-junio 2013): 67-112.
Martré, Gonzalo. 1993. *El cadáver errante*. México: Cofradía de Coyotes, 2008.
—. 1997. *Rumberos de ayer. Músicos cubanos en México (1930-1950)*. Instituto Veracruzano de Cultura.
Mastretta, Ángeles. 1985. *Arráncame la vida*. 1995. Barcelona: Seix Barral.
—. 1993. *Puerto libre*. Ciudad de México: Cal y Arena, 1997.
—. 1996. *Mal de amores*. Ciudad de México: Alfaguaras.
—. 1998. *El mundo iluminado*. Ciudad de México: Seix Barral, 2012.
—. 1990. *Mujeres de ojos grandes*. Ciudad de México: Seix Barral, 2013.
—. 1999. *Ninguna eternidad como la mía*. Ciudad de México: Cal y Arena, 2012.
—. 2007. *Maridos*. 2012. Ciudad de México: Seix Barral.
—. 2012. *La emoción de las cosas*. Ciudad de México: Seix Barral, 2013.
—. 2004. *El cielo de los leones*. Ciudad de México: Seix Barral, 2012.
Mastretta, Ángeles et al. 2004. *La lujuria perpetua*. Ciudad de México: Cal y Arena, 2012.
Mayer-Serra, Otto. 1947. *Música y músicos de Latinoamérica*. Vol. 2. Atlante.
—. 1941. *Panorama de la música mexicana*. México: El Colegio de México.
Megenney, William W. 1999. «Introducción.» In *The Demythologization of Language, Gender, and Culture and the* Re-Mapping *of Latin American Identity in Luis Rafael Sánchez's Works*, ed. Elba D. Birmingham-Pokorny, 7-17. Miami: Universal.
Mendoza, Vicente T. 1942. *Panorama de la música tradicional de México*. México: Unam.
Mercado Rodríguez, Salvador. 2012. *Novelas Bolero*. San Juan: Isla Negra.
Mercuri, Roberto. 2001. «Intertestualità e ibridismo.» In *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione*, a cura di Annamaria Sportelli, 88-109. Bari: Laterza.
Meuleman, Sarah. 2008. «Narrar (desde) los Borderlands: *The Mambo Kings Play Songs of Love* de Oscar Hijuelos.» *Confluencia* 24, n. 1 (Fall).
Michelotti Cristóbal, Graciela. 1989. «*Tres tristes tigres*/*La guaracha del Machio Camacho* o el lenguaje como protagonista.» In *Selected Papers Presented at the 10th Conference of the Middle Atlantic Council of Latin American Studies*, eds. Rober J. Alexander, Edith Couturier and Juan Espadas, 107-111. Lehigh University.
Montañez, Carmen. 1991. «Multiplicidad receptiva en *La importancia de llamerse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez.» *Exégesis* 4, n. 11: 51-54.
Montero, Mayra. 1991. *La última noche que pasé contigo*. Barcelona: Turquets.
Mora, Carlos, ed. 2002. *El libro rojo del placer: Agustín Lara*. Veracruz: Festival Internacional Agustín Lara.

Morell, Hortensia. 2006. «Ficción gastronómica y gastronomía de la ficción en "Cinco boleros aún por melodiarse" de *La importancia de llamarse Daniel Santos*.» *Revista Iberoamericana* 72, n. 215-216: 619-631.
Moreno Rivas, Yolanda. 1979. *Historia de la música popular mexicana*. Ciudad de México: Alianza, 1989.
Moretti, Franco. 1986. *Il romanzo di formazione*. Milano: Garzanti.
Mortara Garavelli, Bice. 1988. *Manuale di retorica*. VIII, 2003. Milano: Bompiani.
Muñoz, Diego. «Manuel Puig, el "bolero literario".» *El País*. 26 4 1990. elpais.com/diario/1990/04/26/cultura/641080810_850215.html (consultato il giorno 02 15, 2014).
Nespor, Marina, e Irene Vogel. 1986. *La prosodia*. Trad. Ana Ardid Gumiel. Madrid: Visor, 1994.
Orovio, Hector. 1981. *Diccionario de la música cubana: biográfico y técnico*. La Habana: Letras Cubanas, 1992.
—. 1991. *300 boleros de oro. Piezas antológica del repertorio cubano*. Ciudad de La Habana: Uneac.
—. 1995. *El bolero latino*. La Habana: Letras cubanas.
—. 2007. *Música popular por el Caribe*. Santiago de Cuba: Oriente.
Otero Garabís, Juan. 1998. *Naciones rítmicas: la construcción de los imaginarios nacionales en la música popular y la literatura del Caribe hispano*. Tesis doctoral, Harvard Uiversity.
Otero, Lisandro. 1984. *Bolero*. La Habana: Letras Cubanas, 1986.
Pacheco, José Emilio. 1981. *Las batallas en el desierto*. España: Montesinos, 1986.
Pérez Torres, Raúl. 1997. *Los últimos hijos del bolero*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1999.
Perivolaris, John Dimitri. 2000. «From *La Guaracha del Macho Camacho* (1976) to *La Importancia de Llamarse Daniel Santos* (1988): Modernity, Popular Culture, and the Popular Hero.» In *Puerto Rican Cultural Identity and the Work of Luis Rafael Sánchez*, by John Dimitri Perivolaris, 116-146. Valencia: Department of Romance Languages, The University of North Carolina at Chapell Hill.
Petrobelli, Pierluigi, e Antonio Rostagno. 2008. *Musica e linguaggio*. Roma: Nuova Cultura.
Peza Casares, María del Carmen de la. 2001. *El bolero y la educación sentimental en México*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitanaa–Xochimilco.
Polacco, Marina. 1998. *L'intertestualità*. Roma-Bari: Laterza.
Preminger, Alexander, and Jacqueline Vaught Brogan. 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeston, New Jersey: Princeston Unicersity.
Puig, Manuel. 1976. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
Quilis, Antonio. 1984. *Métrica española. Edicció actualizada y ampliada*. Barcelona: Ariel, 2004.
Quintero, Rivera, Ángel. 1998. *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"*. Santafé de Bogotá: Casa de las Américas.
Ramos, Mario Arturo. 2002. *Agustín Lara: cien años, cien canciones*. México: Oceano de México.
Reisz de Rivarola, Susana. 1995. «Cuando las mijeres cantan tango.» *Literatura mexicana hoy: del 68 al ocaso de la revolución*, 141-156.
Restrepo Duque, Hernán. 1992. *Lo que cuentan los boleros*. Santafé de Bogotá: Centro Editorial de Estudios Musicales.
Reuter, Jas. 1980. *La música popular de México: origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*. Panorama, 1981.

Robillard, Valerie. 2011. «En busca de la ecfrasis (un acercamiento intertextual).» En *Entre artes / entre actos: ecfrasis e intermedialidad*, eds. Susana González Aktories y Irene Artigas Albarelli, 27-50. Ciudad de México: Bonilla Artigas.
Rojo, Antonio Benítez. 1989. *La isla que se repite*. Barcelona: Casiopea, 1998.
Rolón Collazo, Lisette. 2007. «(Pre)textos teóricos sobre la literatura y la historia: "Los tiempos que nos han tocado" y Luis Rafael Sánchez en su oficio de (re)crear lo reciente.» *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura* 8 (Fall): 82-90.
Rosario-Vélez, Jorge. 1998. «Bolero, nación y continente en *La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez.» *Torre de Papel* 8: 70-81.
—. 2002. «"Caribe, caribe soy": hacia un sujeto caribeño y cotinental en *La importancia de llemarse Daniel Satos* de Luis Rafael Sánchez.» *Hispanic Research Journal* 3, n. 2: 139-152.
Russi, Roberto. 2005. *Letteratura e musica*. Roma: Carocci.
Ruwet, Nicolas. 1972. *Linguaggio, musica, poesia*. Trad. Maria Bertolotto e Elena De Angelis. Torino: Einaudi, 1983.
Sainz, Gustavo. 1975. *Compadre Lobo*. Ciudad de México: Planeta, 1999.
Salina Borello, Rosalma. 1996. «La letteratura al quadrato tra serietà e riscrittura.» In *Testo, intertesto, ipertesto: proposte teoriche e percorsi di lettura*, di Rosalma Salina Borello, 17-112. Roma: Bulzoni.
Salvador, Álvaro. 1999. «Novelas como bolero, boleros como novelas: una lectura de Arráncame la vida.» *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28: 1171-1190.
San Pedro, Teresa Anta. 1991. «El sexo como una necesidad existencial en *La importancia de llamarse Daniel Santos*.» *Monographic Review/Revista Monográfica* 7: 325-336.
—. 1992. «El collage narrativo y la verosimilitud en *La importancia de llamarse Daniel Santos*.» *Selecta* 13: 93-98.
—. 1997. «La desmitificación de lo sagrado en *La importancia de llamarse Daniel Santos*.» En *Proyecciones sobre la novela*, de Linda Gould Levine y Ellen Engelson Marson, 173-186. Montclair, N.J.: Norte.
Sánchez Juliao, David. 1983. *Pero sigo siendo el rey*. Bogotá: Plaza y Janés.
Sánchez, Luis Rafael. 1976. *La guaracha del Macho Camacho*. Madrid: Cátedra, 2000.
—. 1988. *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Ciudad de México: Diana, 1989.
—. 1997. «Que viva la música popular.» En *Proyecciones sobre la novela*, eds. Linda Gould Levine y Ellen Engelson Marson, 17-25. Hanover: Norte.
—. 1998. «En un verso la vida.» *Cuadernos de Literatura* 4, n. 7-8: 19-35.
Santiago Torres, Alinaluz. 2000. *La poetica del bolero en Cuba y Puerto Rico*. Tesi doctoral, University of Massachusetts.
Santos-Febres, Mayra. *Sirena Selena vestida de pena*. Barcelona: Mondadori, 2000.
Sarabia Garrido, Juan, y Mauricio Carlos H. Vera, 1991. *El bolero en mi vida*. Ciudad de México: Dirección General de Cultural Populares.
Sarduy, Severo. 1967. *De donde son los cantantes*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1978.
Schön, Daniel, Lilach Akiva-Kabiri, e Tomaso Vecchi. 2007. *Psicologia della musica*. Roma: Carocci.
Silvestry-Feliciano, Ruben José. 1996. *La reencarnación del Bolero: renacimiento literario de un ritmo musical*. Austin: Tesi doctoral, University of Texas at Austin.
Simonovis, Leonora. 2007. *Comenzó la rumba: música y literatura en el Caribe hispano*. Tesis doctoral, Washington University.
Socolovsky, Maya. 2002. «The Homelessness of Immigrant American Ghosts: Hauntings and Photographic Narrative in Oscar Hijuelos's *The Fourteen Sisters of Emilio Montez O'Brien*.» *Modern Language Association of America* 117, n. 2: 252-264.
Sopeña Ibañez, Federico. 1974. *Música y literatura: Estudios*. Madrid: Rialp.

Sorianello, Patrizia. 2006. *Prosodia. Modelli e ricerca empirica*. Roma: Carocci.
Stanford, Thomas. 1969. *El son mexicano*. Trad. María Martínez Peñaloza. México: FCE, 1984.
Stavans, Ilan. 1991. «Oscar Hijuelos, novelista.» *Turia. Revista Cultural*, n. 16: 33-37.
Stolley, Karen. 1998. «*Arráncame la vida*: deseo por el poder o poder del deseo.» En *El poder del cuerpo y el deseo femeninos:* El libro vacío *de Josefina Vicens,* Los recuerdos del porvenir *de Elena Garro, y* Arráncame la vida *de Ángeles Mastretta*, de Caren Stolley, 144-207. Tesi doctoral, Emory University.
Storm Roberts, John. 1979. *El Toque Latino: El Impacto de la Música Latinoamericana en los Estados Unidos*. Trad. Aura Merino. Ciudad de México: Edamex, 1982.
Taggi, Paolo. 2000. *Storie che guardano. Andare al cinema tra le pagine dei romanzi*. Roma: Editori Riuniti.
Tineo, Gabriela. 1992. «"La América Amarga, la América descalza, la América en español" en la escritura de Luis Rafael Sánchez.» *Celehis* 2, n. 2: 95-101.
Tineo, Gabriela. 1993. «Un texto clave en la obra de Luis Rafael Sánchez: *La importancia de llamarse Daniel Santos*.» *Exegesis: Revista de la Universidad de Puerto Rico en Humacao* 6, n. 17: 36-39.
—. 2006. «De imagenes, identidades y territorios en *La importancia de llamarse Daniel Santos*.» *Revista de Estudios Hispanicos* 33, n. 1: 177-191.
—. 2010. *En nuestra quimera ardiente y querida. Refundar la puertorriqueñidad de Luis Rafael Sánchez*. La Plata: Edulp.
The Mambo Kings. Directed by Arne Glimcher. 1992. USA: Warner Bros. Film.
Todorov, Tzvetan. 1966. «Le categorie del raccoto letterario.» In *L'analisi del racconto*, di Roland Barthes, Trad. Luigi del Grosso Destreri e Paolo Fabbri, 227-270. Milano: Bompiani.
—. 1974. «I generi letterari.» In *Teoria della critica contemporanea: dalla stilistica allo strutturalismo*, di Gabriele Catalano, 365-382. Napoli: Guida.
—. 1978. *I generi del discorso*. Trad. Margherita Botto. Scandicci: La Nuova Italia, 1993.
Tomaševskij, Boris. 1978. *Teoria della letteratura*. Milano: Feltrinelli.
Toro, Alfonso de, ed. 1997. *Postmodernidad y postcolonialidad: breves reflexiones sobre Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana.
—. 2006. «Figuras de la hibridez. Fernando Ortiz: transculturación. Roberto Fernández Retamar: Calibán.» En *Alma cubana: transculturación, mestizaje e hibridismo. The Cuban spirit: transculturacion, mestizaje and hybridism*, ed. Susanna Ragazzoni, 15-35. Iberoamericana-Vervuert.
Torres Medina, Vicente Francisco. 1997. *La novela bolero: la música popular como tema y motivo en algunas novelas nuestras*. Ciudad de México: Tesis doctoral, Unam.
—. 1998a. *La novela bolero latinoamericana*. Ciudad de México: Consejo Nacional Para La Cultura y Las Artes, 2008.
—. 1998b. «Esbozo de Ángeles Mastretta.» *Tema y variación* 12: 281-298.
Valerio-Holgín, Fernando. 2008a. «La novela bolero en la era de la reproducción mecánica.» En *El bolero literario en Latinoamérica*, eds. Vanessa Knights y Fernando Valerio-Holgín, 215-228. San Juan, Puerto Rico: Isla Negra.
—. 2008b. «El orden de la música popular en la literatura dominicana.» *A Journal of the Céfiro Graduate Student Organization* 8, n. 1-2 (Spring-Fall): 101-118.
—. 2011. «Identidad musical y estructura de sentimiento: Las *batallas en el desierto de José Emilio Pacheco*.» *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 18, n. 50 (Julio-Septiembre): 21-27.
Valtolina, Amalia, a cura di. 2007. L'immagine rubata: seduzioni e astuzie dell'ékphrasis. Torino: Mondadori.

Valverde, Umberto. 1972. *Bomba Camará*. Ciudad de México: Diogenes.
—. 1976. *En busca de tu nombre*. Colombia: Colombia Nueva Ltda, 1982.
Valverde, Umberto.
—. 1981. *Reina rumba: Celia Cruz*. Ciudad de México: Universo, 1982.
—. 1984. «La nueva respuesta de la literatura colombiana.» *Revista Iberoamericana* 128-129, n. 50 (July-Dec): 853-859.
—. 1992. *La máquina*. Cali: Universidad del Valle.
—. 1997. *Memoria de la Sonora Matancera*. Cali: Caimán.
—. 2001. «Escritura y realidad.» Revista de estudios Colombianos, n. 22: 5-7.
—. «Senén Suárez compositor de Reina rumba.» www.herencialatina.com. s.d. http://www.herencialatina.com/Senen_Suarez/Senen_Suarez.htm (consultato il giorno 11 15, 2014).
Vásquez Arce, Carmen. 1994. *Por la vereda tropical. Notas sobre la cuentística de Luis Rafael Sánchez*. Buenos Aires: De La Flor.
Vilariño, Idea. 1965. *Las letras de tango: la forma, temas y motivos*. Buenos Aires: Schapire.
Wagner, Peter, ed. 1996. *Icons-Text-Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin; New York: de Gruyter.
Webb, Ruth. 2009. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. England/Burlington: Ashgate.
Zavala, Iris M. 1991. *El bolero. Historia de una amor*. Madrid: Alianza.