

DE IMÁGENES, IDENTIDADES Y TERRITORIOS EN LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE DANIEL SANTOS DE LUIS RAFAEL SÁNCHEZ

Resumen

Más allá del desentrañamiento de la dimensión mítica del famoso bolerista, de la exploración de los sentimientos, experiencias y sueños que traducen sus canciones, y del examen de la fuerza convocante y de reconocimiento colectivo que despliega la música popular en América Latina, La importancia de llamarse Daniel Santos cumple otros designios. Admite ser leído como un relato de viaje timoneado por un sujeto, en quien se potencia la figuración autoral, cuyo mayor empeño consiste en reafirmar su identidad y la identidad del territorio por el que transita. Valiéndonos de las nociones de travesía y de trayecto, seguimos la hoja de ruta del viajero para analizar los modos en que se lleva a cabo aquella empresa de indagación identitaria y las imágenes, sentidos de pertenencia cultural y espacios físicos y simbólicos que se delinean en su proceso de articulación.

Palabras clave: *viaje, música popular, identidad individual y colectiva, pertenencia cultural*

Abstract

Beyond revealing the mythical dimension of a famous Puerto Rican bolero singer, La importancia de llamarse Daniel Santos explores the feelings, experiences and dreams evoked by his songs and which are easily recognized in Latin America, a region where popular music has a strong collective dimension. But this text also fulfills other intentions. It can be read as a travel narration organized by a subject who strengthens the figure of the author and who is eager to assert his identity and that of the land through which he travels. His journey and route help us to analyze the ways in which he inquires about his own identity. Attention is given to the imagery used by the subject, his sense of belonging and the physical and symbolic spaces of cultural identity that articulate this text.

Keywords: *trip, popular music, individual identity and whole, community-cultural possession*

DE PROTAGONISMOS COMPARTIDOS

Afirmar que el “bolerista número uno de ayer, de hoy y de siempre” (47) no es el protagonista exclusivo de *La importancia de llamarse Daniel Santos*¹

¹ En este trabajo retomo algunos vectores del capítulo dedicado a la narrativa de Luis Rafael Sánchez de mi tesis doctoral, “Imágenes nacionales e identitarias: la construcción de la puertorriqueñidad en Luis Rafael Sánchez y Edgardo Rodríguez Juliá”. Universidad de Buenos Aires, 2004. Todas las

puede resultar un juicio difícil de sostener. La marca de trascendencia que fija el título en el nombre propio no es una señal meramente nominativa pues no hay página donde la figura del cantante deje de ser actualizada. Ya sea porque la cifran los apodos con que fue rebautizado por su público, sus amigos, sus presentadores; por los títulos, versos o estrofas de los boleros que se imbrican sostenidamente a lo largo de la narración; por los atributos de su voz que se inscriben y destacan el poder subyugante de “la música fundida a su garganta” (39); por los testimonios de quienes lo conocieron, lo amaron, lo veneraron. La silueta del cantante puertorriqueño destella con tal intensidad que toda pretensión por atemperar su relieve se vislumbra como empresa de difícil ejecución.

Todas las hebras de *La importancia* parecen quedar expuestas en las primeras páginas y tener su zona de cruce nodal en Daniel Santos, incluso aquellas que adelantan tematizaciones subsidiarias de los códigos y experiencias que alimentan el tejido de la cultura popular urbana, puesto en escena, aquí, a través del bolero: “Una prosa danzadísima me impuse. Una prosa que boleriqué con vaivenes. Los apremios de la carnalidad [...], la legalización de la cursilería, las absoluciones del melodrama, son algunos de los escaparates verbales que iluminó tal imposición” (5).

La voluntad por registrar los avatares del proceso de gestación, escritura y corrección, los temas, la organización, el desplazamiento genérico, el ritmo elegido para dotar de cadencia la prosa, en síntesis, el universo íntimo, privado del oficio de escritor, vertebró la “Presentación”.² Sin embargo, no es un gesto que sólo distinga esta parte; resulta anticipatorio del carácter autorreferencial, matizado de acentos interpeladores y, por momentos, confesionales y autobiográficos que habrá de dominar el repertorio de impostaciones en que se desgrana la voz del narrador, fomentando por el revés de la identidad textual huidiza, en permanente flujo y variación —entre la crónica, el periodismo, la crítica literaria, cultural, el ensayo, el relato—, la concertación de la diversidad genérica y el emplazamiento de la figura de un interlocutor.

citas aparecen consignadas entre paréntesis, con indicación del número de página y corresponden a la siguiente edición: Luis Rafael Sánchez, *La importancia de llamarse Daniel Santos*, Hanover, Ediciones del Norte, 1988. Abreviamos *La importancia*.

² En esa parte, un sujeto que se confiesa autor, “escritor” (5) revela la metodología seguida en el proceso de compostura del relato y asigna a cada elemento o aspecto una ubicación, un grado de veracidad, una función y hasta un repertorio de interpretaciones posibles, sugerido por la declaración de los temas convocados: “Algunas geografías, la letra de las canciones, su nombre, otros nombres populares, integran la verdad racionada del texto a continuación [...] Antes [...] patrociné los bares en cuyas 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 el rastro de su popularidad [...] Después concerté diálogos de una afectación inverosímil [...] Después asedié el ceremonial de vivir en varón. Después, a la manera de apoteósico fin de fiesta revisteril, construí cinco letras de boleros aún por melodiarse. Los tejidos del rumor, la persistencia del mito, las servidumbres de la fama son los temas sucesivos de las tres partes” (3-5).

Así pues, el itinerario que va de la orden y el deseo que clausuran el “Método del discurso” —“Como fabulación, nada más debe leerse. ¡Buen provecho!” (6)— al vocativo que cierra el texto —“Lector, ahora diga usted” (212)— puede ser pensado como la puesta en ejercicio de un contrato de lectura que se fija al comenzar y que se mantendrá firme y actualizado hasta la última página. Admite ser recorrido, en consecuencia, por caminos alternativos del que pretende imponerse como guía segura para avanzar sobre lo que se anticipa como “fabulación” (5) destinada a descifrar, sobre todo, “el hechizo de la imagen de Daniel Santos” (75) o a explorar los sentimientos, experiencias y sueños que traducen sus boleros.

Desde el artificio del diálogo, *La importancia* se nos revela periplo trazado por un sujeto en quien se potencia la figuración autoral y cuyo empeño mayor consiste en reafirmar su identidad y la identidad del territorio por el que se desplaza. Apelando a un montaje que transforma al lector en compañero de ruta, en figura ante quien se explicitan y justifican los cambios de dirección, las paradas, las digresiones, a quien se confían y con quien se comparten las vivencias suscitadas por las alternativas del viaje, sobre el fondo del primer plano, en apariencia ganado por el bolerista, se dibujan los contornos de quien, entendemos, comparte con él el protagonismo de la novela: “la América amarga, la América descalza, la América en español” (76).

SUJETO EN TRÁNSITO

La superación de las fronteras isleñas adquiere el doble sentido de una travesía y de un trayecto a partir de los cuales se formaliza el impulso abrazador del territorio físico e histórico-cultural latinoamericano. Tanto una, por cifrarse sobre un movimiento que no se ajusta a cauces rectos ni unidireccionales, sino que prefiere la inconstancia de la fuga para nutrirse de todo aquello que asoma desde los desvíos o los impasses, como el otro, por inscribir los puntos de referencia que señalizan el lugar de la partida y el lugar de la llegada —Puerto Rico—, delatan la condición transeúnte de un sujeto que al desplazarse va dejando al descubierto la hoja de ruta claramente direccionalizada que guía sus pasos y con ellos las diversas formas adoptadas por la textualidad que se propone traducirlos en palabras. Una hoja de ruta donde la indisciplina genérica o las contorsiones y cambios de registro y de tono en que se balancean la figura y la voz de quien sostiene la narración no son más que variaciones tendientes a un mismo fin. Pueden ser examinadas como instancias donde travesía y trayecto confluyen evidenciando el eje que las recorre y eslabona firmemente. Nos referimos a la operación llevada a cabo por un yo que pugna por inscribirse como parte indisoluble de un nosotros para legitimar su pertenencia y la pertenencia de su lugar de origen —“mi país puertorriqueño” (4)— al territorio mayor que lo contiene: el que se extiende “de Tierra del Fuego a Punta Gallinas, de Vieques a Pinar del Río, de Darién hasta Veracruz, del espinazo de los Andes a la Costa de los Mosquitos” (130).

Las nociones de travesía y de trayecto no son, pues, aquellas que conciernen de manera exclusiva la captación del viaje entendido como desplazamiento por el espacio geográfico, más allá de que el sujeto cambie incesantemente de escenario o de que el texto abunde en topónimos cuyos modos de inscripción contribuyan a asemejarlo, por momentos, con un relato de viaje.³ De hecho, esos momentos son contrabalanceados por otros donde la permanencia en un sitio propicia la traslación imaginaria hacia lugares distantes, hacia problemáticas ajenas al territorio inmediato o por tantos otros que, de manera intermitente, identifican las entradas y salidas del narrador y los vaivenes de la prosa con acciones y atributos connotadores de la movilidad inherente al viaje o a la figura del viajero. Así, el narrador finge silenciarse y desaparecer del espacio discursivo cuando cede la palabra a los testimoniantes a quienes interroga sobre el bolerista o cuando se despide y promete un próximo encuentro, generando el efecto de una textualidad que no detiene el flujo ante su retiro.⁴

Texto y sujeto, podríamos afirmar, cumplen con los designios de un viaje, haciendo del tránsito su marca de identificación por excelencia y del deslizamiento entre fronteras, la operación regulatoria tanto del orden compositivo como de la trama de reconocimiento individual y colectivo que se va tejiendo en el proceso de armado, desmontaje y resemantización de la imagen del bolerista secuenciado por el tríptico. Desde esta perspectiva, “Las palomas del milagro”, “Vivir en varón” y “Cinco boleros aún por melodiarse” hacen ostensible los alcances explanatorios de la dinámica de doble movimiento que fecunda en sus interiores. Tensada entre la cohesión que favorecen los momentos detenidos en Daniel Santos y el descentramiento generado por las instancias que se alejan de él para replegarse en el yo o expandirse por el continente, aquella dinámica avanza estimulando al compás del progresivo desdibujamiento de la silueta del cantante, la paulatina y cada vez más precisa configuración del viajero y de su geografía más próxima y entrañable.

³ De manera especial “Las palomas del milagro”, donde las apostillas que al modo de la picaresca española introducen los fragmentos en que está dividida, a diferencia de las otras dos partes no anticipa tematizaciones sino que fija el lugar de pertenencia del informante. Por ejemplo: *Testimonio de una mujer añosa en un refugio católico de mi viejo San Juan* (13), *Diálogos cubanísimos, prisioneros de un sueño que no tiene pie, menos cabeza y que recopilo a maquinilla portátil* (21), *Relato hecho a mi grabadora por un carajo muy serio de Caracas, Retazo de una interviú llevada a cabo en la Avenida Reforma del distrito Federal de México* (42).

⁴ Citamos: “Lector, ahora me callo y echo a un lado para que turnen las voces los testigos apasionados” (30), “Lector. [...] lo dejo en compañía de unos amigos [...] Nos encontraremos en la segunda parte. Hasta entonces” (54). También al anunciar la cercanía del cierre de “Las palomas del milagro”, sugiriendo los temas que, afirma, “van marcando mi llegada al final de la primera parte” (52), o al justificar el hilo conductor de sus reflexiones: “Lector, ¿entiende ahora por qué viaje en la guagua trotona que pasa por donde enjambra la modernidad y sigue, derechita, hacia otras paradas que fragmentan la totalidad?” (83).

DESMADEJANDO VOCES, CARTOGRAFIANDO EL CARIBE

La identificación del sujeto empírico con el narrador a través del nombre propio o el apodo compartido —“don Luis Rafael” (56), “Wico Sánchez” (63)— diluye la distancia entre la situación contextual y discursiva para dotar “Las palomas del milagro” de cualidades propias de una crónica fuertemente enlazada con lo autobiográfico. Prevaliente sobre este último registro, el cronístico despunta en el deseo manifiesto por desmadejar las voces que urden y acrecientan el rumor incesante sobre Daniel Santos ante “la mención solitaria de su nombre” (9): “Musitaciones escalofriadas, susurros alfilerados, murmullos de corazones aptos e ineptos” (12). La voluntad por recurrir a las fuentes orales donde anida “el hilo que teje su leyenda” (26) es el motor que pone en marcha el desplazamiento por los rincones “barriobajero[s]” (37) que mojonan “la geografía cambiante de la nocturnidad” (38) latinoamericana. Puerto Rico, Panamá, Cuba, Venezuela, Perú, México y “la utopía perforada” (53), Nueva York, son los parajes donde se detiene el cronista para recopilar las anécdotas más diversas sobre el “Tótem” (175): tanto las que actualizan los efectos encantatorios despertados por su arte cuando subía a los escenarios como las que recogen los excesos de su vida privada, fortaleciendo su fama de mujeriego (“En cada puerto lo esperaba un mujerío asilado de boleros”, 25), bebedor (“en Venezuela se hubiera bebido el Orinoco si el Orinoco condujera líquidos embriagadores, 28) y de hombre al margen de la ley (“algunas güevonadas las pagó con prisión”, 76).

Sin embargo, no sólo son las huellas de amor incondicional y devoción eterna en las mujeres, de admiración por ser “hombre entre los hombres” (12) en los varones, de las seducciones abrasadoras de todo un continente que tiene “la ciudad capital en su garganta” (98) las que inscriben los testimonios. El “peregrinaje caribeño y continental”⁵ que los concatena y promueve a través de la diversidad de los aspectos convocados, el armado gradual de la imagen del bolerista se revela, además, como circuito que recompone, en su curso, las piezas de otras imágenes. En virtud de la formulación dialógica que las enlaza, las voces testimoniantes y la del narrador-cronista cruzan sus direccionalidades. Unas, para alimentar la dimensión autobiográfica y contribuir al delineamiento de la imagen de autor; otra, para reforzar esa misma imagen invistiéndose de autoridad y remarcando su control sobre las voces de los otros, y ambas, escudadas en la experiencia, para trazar un croquis⁶ cuyo diseño abierto y

⁵ Gisela Kosak Rovero, “Bolero, calle y sentimiento: textualizar la cultura cotidiana”, *Estudio. Revista de Investigaciones Literarias*, 4 (1994), 55-79; p. 67.

⁶ Empleamos el término ‘croquis’ diferenciándolo de ‘mapa’ según la definición ofrecida por Silva: “Gráficamente un mapa puede dibujarse por línea continua que señala el simulacro visual del objeto que se pretende representar [...] El croquis al contrario, lo concibo ‘punteado’ ya que su destino es representar tan sólo límites evocativos o metafóricos, aquellos de un territorio que no admite puntos precisos de corte por su expresión de sentimientos colectivos o de profunda subjetividad social”.

segmentado tiende un puente entre el Caribe y la tierra firme.

Así pues, durante el proceso de montaje y legitimación de Santos como signo ensamblador de la trama y de la geografía de América Latina, la imagen del escritor se recorta, en simultaneidad y consonancia, soberana. Diseminada en virtud de la fragmentariedad que imponen las declaraciones de los entrevistados y el registro intermitente de indicios que remiten al sujeto empírico Luis Rafael Sánchez, esa imagen se esfuma o precisa en el límite del texto, se aproxima o distancia de la especie autobiográfica, en palabras de Julio Ortega “va y viene de la ficción a la cultura, entre sus márgenes.”⁷ Se perfila como figura de frontera, ejecutora y protagonista de un proyecto estético de pretensiones totalizantes, abarcadoras, de un programa —podríamos afirmar— que amarrado a la cartografía diseñada por el texto propende a la emulación del sentido diluyente de las distancias e integrador de las diferencias que cobraron el bolero y el bolerista en el ámbito de la cultura popular latinoamericana.

En “Las palomas del milagro”, el Caribe demarca el territorio de la travesía, opera como centro hacia el que convergen todas las voces. Jerarquizado por ser el lugar de procedencia del “Patriarca Daniel Santos” (105) —“su Caribe natal” (31)— y del narrador —“el puertorriqueño aquí presente” (49)— el espacio antillano se configura mediante coordenadas que concitan sus ligamentos topográficos, históricos y culturales. Coordenadas que abonan una perspectiva interesada en sortear el fragmentarismo y la heterogeneidad del archipiélago en pos de su representación como totalidad. No sólo mediatiza en la figura y el decir de Daniel Santos su gesto recuperador de la mezcla, en la tríada étnica que alimenta la identidad caribeña: “Con antillanía él respondió que tanto hombre portaba todas las sangres. Del taíno Agueybana El Bravo. De la mocita Tembadumba De Las Quimbambas. De algún españolete el decir metafórico” (30). También plasma a través de ellos su visión descompresora de límites que evade las filiaciones de sangre para rescatar procesos históricos compartidos: “Hablaban del Caribe azotado por ciclones sin ventarrón ni agua —San Fulgencio, San Rafael Leonidas, San François, San Marcos, San Anastasio” (28). La cuenca caribeña se ramifica más allá del archipiélago, subsume franjas de tierras continentales. Cuba, República Dominicana y Haití son hermanadas con Venezuela y Nicaragua mediante la metáfora que deposita en los fenómenos atmosféricos desatados por la naturaleza volcánica del área, la violencia de las dictaduras que sacuden y aproximan las historias nacionales.

Impresa como sello de identificación cultural, la migración se suma a este proceso reconfigurador del espacio que trasvasa los lindes insulares. El rumbo curvilíneo y dilatorio que orienta la travesía alcanza en la migración su punto

Armando Silva, *Imaginarios urbanos. Bogotá y Sao Paulo: Cultura y comunicación urbana en América Latina*, Santa Fe de Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1992; p. 60.

⁷ Julio Ortega, *Reapropiaciones: cultura y nueva escritura en Puerto Rico*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991; p. 11.

más radical y perturbador de la cartografía caribeña. Los modos de procesar el sentido de pertenencia a una comunidad cuando el desplazamiento ha dejado atrás el país de origen, se encarnan en el puertorriqueño residente en Nueva York. La forma pronominal que modula su testimonio lo convierte en mediador de un nosotros para quien el viaje y el arribo con las manos vacías —“Llegamos con nuestras pústulas, nuestros olores bastos, nuestros modales desconcertantes, nuestro idioma español de mendigar y de servir” (62)— promete la reversión de esa vacuidad y el cumplimiento de un sueño: “los que emigramos a la América opulenta a buscar el aire propio y la comida” (62). Convertido en portavoz de quienes se ven forzados a habitar lejos del lugar que, inalterable en el afecto, mantiene intacto el sentido del desarraigo y la nostalgia, el puertorriqueño actualiza el valor de referente cultural que cobra Daniel Santos en el nuevo territorio —“Admirarlo es una seña de identidad para los derrotados” (60)— y la utopía del regreso que alimentaban sus canciones —“Fomentó la esperanza de que un día volveríamos al lar que nos negaron” (62).

A través del relato de la marginalidad que signa la dificultosa cuando no la negada inserción comunitaria del migrado, Guango Orta acerca la isla a la tierra firme recalando en los efectos contrarrestantes de la dispersión y la ausencia que promueve la figura del cantante en las comunidades neorriqueñas: “El tipo nos fortalecía después de otra semana de prejuicio por el ancho de nuestras narices, por el prieto de nuestros pellejos, por la protuberancia de nuestras hembras, por la maraña agreste de nuestro cabello, por la anemia perniciosa de nuestro vocabulario inglés” (62).

La puesta en escena de la experiencia diseminada de la migración,⁸ en cuyo proceso la diáspora hace ostensible su capacidad reconfiguradora de nuevos espacios de identificación colectiva no se cancela, sin embargo, en la postulación de la identidad puertorriqueña que se amasa en el contexto neoyorquino. Guango Orta dilata la caribeñidad del bolerista —“cantaba en emoción latina” (50)—, inflexiona su voz amplificando los alcances del nosotros para hacerlo más inclusivo y alterar en ese movimiento tanto la concepción del Caribe como zona geocultural ceñida al archipiélago como la de América Latina que sustentan las fronteras geopolíticas. Las coordenadas de una “territorialidad simbólica [...] cultural”⁹ se levantan en Manhattan y es la música de Santos la encargada de poner en suspenso las diferencias, de neutralizar las rivalidades que genera la convivencia y de favorecer alianzas que operan, reluctantes, en el marco de la dinámica hostil en que se forja la identidad latina en los Estados Unidos: “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 bendito...” (62).

⁸ Homi Bhabha, “DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation”, en *Nation and Narration*, Londres, Routledge, 1990.

⁹ Silva, *op. cit.*; p. 128.

ENTRE LAS GRIETAS Y LAS JUNTURAS

La línea que separa “la América opulenta” (62) de la “América plebeya” (64) es el punto de inflexión que reorienta la travesía del sujeto en “Vivir en varón”. El abandono del registro de la crónica y la asunción plena del tono reflexivo revierten en un discurso permeado de modulaciones ensayísticas que, a diferencia del que distingue la primera parte, monopoliza en el yo y en su saber la posibilidad de viajar imaginariamente y explorar en el periplo, el espesor de esa amplia porción del continente que se encuadra “de Tierra del Fuego a Punta Gallinas, de Vieques a Pinar del Río, de Darién hasta Veracruz, del espinazo de los Andes a la Costa de los Mosquitos” (130).

La modernidad latinoamericana nacida sobre los años veinte y treinta resulta el punto de partida de ese itinerario. Cobra peso y envergadura por constituirse en centro disparador de las temáticas y cuestiones que regulan la reflexión y eje al que vuelve sistemáticamente el sujeto, actualizando en ese flujo incesante la figura del lector. La constancia de la interrogación como actitud formalizadora del montaje dialogal no sólo intenta persuadirlo sobre la legitimidad de la que se reviste al bolerista para convertirlo en brújula que impone el rumbo reflexivo —“salgo a costear con Daniel Santos como rosa de los vientos, con Daniel Santos como aguja de marear” (117). Persigue además, como dijimos al comenzar, asignarle el rol de compañero de ruta —“¿Sigue, lector, mi cuadrar cuentas? ¿Sigue, Lector, mi redondear opiniones?” (89)— cuya inscripción estimula el carácter de un texto en proceso, que busca asegurar y construir, a través de la imagen receptiva delineada por la letra, la atención, el acompañamiento y la figura de un lector amplio, latinoamericano.

Personificada con el propósito de fechar su nacimiento —“es una señora histórica que está en el umbral de los quinientos años” (78)— la modernidad se dilata, se desliza sobre la línea que la fija en el tiempo y acoge las más diversas formas de representación artística, sobrepasando ampliamente la bisagra que abre paso al siglo veinte.¹⁰ Recala en el universo de “Mitos, mitificaciones y mitologías que alhajaron la noche latinoamericana de los años treinta” (118), para revelar “la modernidad sin épocas de Daniel Santos” y el repertorio de simbolizaciones que patrocinaba su arte, cuyo arraigo en el imaginario colectivo prosperó hasta consagrarlo, definitivamente, como “mito cimarrón” (134).

El desmontaje de la dimensión mítica se enhebra en virtud de la indagación sucesiva de la “procedencia barriobajera” (82) que alimentó su osadía —“nacido en la periferia de un país que es periférico” (84)—, la marginalidad que particulariza la geografía humana en que se desglosa su público —los

¹⁰ Citamos: “...la modernidad alberg[a] las andanzas de Lázaro de Tormes y la cháchara incandescente de Vladimir y Estragón, las profecías sicodélicas que emprende El Bosco y las insatisfacciones de Emma Bovary, la cucaracha de Kafka y la homoerosión de Cavafis, el nunca acabar de bobos velazquinos y los dramas de Luigi Pirandello, las chaplinadas de Chaplin, el clic primerizo del señor Daguerre, el planeta aparte que es Picasso” (78).

habitantes de las barriadas que “dan la vida buscando un poquito de felicidad por el Carajo viejo o por los fondos del caldero urbano” (87), y los “marginados sentimentales [...] los burgueses, los oligarcas, los ricachones”—, su bohemia “irreverente, transgresora, atrevida a todo” (91), y su machismo, ese vivir en varón que “sirve de modelo persuasivo, radical, a los machos con ínfulas de machazos disolutos” (105).

Todos y cada uno de estos ejes no serían más que los soportes del examen que cumple con el fin de deconstruir el mito de Daniel Santos si no fuera porque en el desarrollo de la argumentación que los vuelve indicadores eficaces para “inventariar qué fue lo que lo hizo sueño público” (74) no se transformaran, además, en zonas de pasaje por las cuales se desliza el sujeto y emprende la travesía territorializadora de “la América en español que [lo] idolatra” (102). La indagación de esos ejes que el discurso eslabona solidariamente se hunde en la profundidad del espacio donde arraiga el mito, balizando sus dominios a partir de la exhumación de ciertas constantes.

La polarización ideológica, modulada en tono grave y enjuiciatorio, traza una “América que se desmembra” (130) entre la “Izquierda” y la “Derecha”: “...la Gran Derecha. La Derecha Perfecta. La Derecha que reduce a puré cremoso los cojones de la disidencia. La Derecha que sataniza a quien discrepa [...] la Gran izquierda. La izquierda perfecta. La Izquierda que reduce a puré cremoso los cojones de la disidencia. La Izquierda que sataniza a quien discrepa” (88-89). El cambio del sustantivo indicador del signo ideológico pone en un plano de igualdad —formal, semántica y valorativa— los extremos, graficando dos territorios cuyo deslinde irreversible obstruye la emergencia de una zona equidistante: la “América miope que se remienda el destino en una achacosa máquina de yankizar. La América cegata que se remienda el destino en una achacosa máquina de sovietizar” (130). Del mismo modo, la desigualdad económica que bifurca el cuerpo social del continente encuentra sus canales expresivos en el paralelismo sintáctico y la repetición, introduciendo variaciones tendientes a marcar las diferencias “que dibujan un tatuaje imborrable en los de abajo y los de arriba” (80) y la tensión que a través de la violencia del lenguaje delata el énfasis del sujeto por traducir el enfrentamiento entre “La Crema, integrada y poderosa” y “el Mierda, marginal y periférico” (118).

Desde la profundidad de esos desencuentros que agrietan y vuelven frágil el tejido político y social latinoamericano asoma otro pliegue del territorio, el que “saquean los militarotes rapaces” (130), modelando esa “América esterilizada por los golpes de estado” (130):

(De impoluto albo uniformado el General Anastasio Somoza desayuna huevos fritos con hostia. Blindado hasta el roto del culo por las condecoraciones el General Fulgencio Batista cae de hinojos a las plantas de la Inmaculada Concepción. Fermentado en exvotos del Corazón de Jesús el Generalísimo Alfredo Stroessner recibe una delegación impúber de Hijas de María. Napoleonizada la negrescencia por los penachos del casco el Generalísimo Rafael Leonidas Trujillo Molina imparte bendiciones vaticanas.

En la rechoncha compañía del General Marcos Pérez Jiménez procesiona las calles de Caracas el Cristo Clavado En La Cruz. Después de apuñalar su propia sombra el General Augusto Pinochet oficia otra Última Cena. Fingiéndose comedido y pío el General Jorge Videla renuncia al bife de chorizo los días de guardar).¹¹

El recurso al paréntesis intensificador de subjetividad y en su interior, la amplificación como figura que desguaza la totalidad para crear y hacer más efectiva su presencia es el formato elegido por el sujeto para representar la América erosionada por los regímenes dictatoriales. En contraste con la disposición sintáctica que los separa, los fragmentos constitutivos de esa totalidad —Nicaragua, Cuba, Paraguay, República Dominicana, Venezuela, Chile y Argentina— son enlazados por la flexión irónica que desenmascara la complicidad entre la Iglesia y las dictaduras, desgranando el elenco de generales que “se apodera del reino de este mundo y compra el eterno a la Apostólica y Romana” (109-110).

No todos los pliegues de América, sin embargo, estallan en fragmentación. Los sincretismos religiosos de variado calibre —aunque de manera prevalente los que se nutren de la savia caribeña— así como las formas disímiles a las que se aferra la credulidad popular, “conectan medio continente latinoamericano” (80). Contrapuesta a la segmentación y la distancia regulada por las yuxtaposiciones sintácticas en los pasajes traductores de los desgarros, la enumeración acopla, suma, concierta los “magicismos” (80) que alimentan la pluralidad del sistema de creencias al que se aferra el “continente desengañado con las religiones enquistadas en la defensa de los que trabajan menos y comen más” (80): “...el fufú, el vudú, la santería, la invocación a los espíritus de 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...” (80).

Si en esos “magicismos” el sujeto postula la sobrevivencia de canales que hermanan zonas distantes del continente, en la música sanciona el parentesco que lo abraza en su integridad. Encapsulado por la repetición de cláusulas que —únicas en este sentido— anteponen el atributo al nombre propio, el repertorio rítmico e instrumental escande el flujo comunicante abierto por “[l]a herencia sonora del sonero Orfeo” (102), en configuraciones de marcado énfasis esteti-zante:

Órfica hasta la temeridad es la América amarga, la América descalza, la América en español que idolatra a Daniel Santos [...] El canto y el repique, las palmas azuzadoras, el caramillo y la quena centuplican los paisajes de Tierra del Fuego a Punta Gallinas, de Vieques a Pinar del Río, de Darién hasta Veracruz, de la Costa de los Mosquitos hasta el espinzado de los Andes. Los palillos y el güiro, las maracas y el bongó, los salterios que se mundonovaron, los centuplican. No hay ladera, páramo,

¹¹ *Op. cit.*, p. 110.

riachuelo sin canción en la América amarga. No hay flor que no se loe ni dolor que no se duela en una estrofa ni sed que no se melodíe en la América descalza. No hay instrumento que no se especialice en la América en español. La milonga y la vidalita las profesan la bordona y el bordón. Bullen en las marimbas, el corrido, el jarabe, el huapango [...] En un cuatro bien acordado sube y baja la belleza del vals, los contentos del seis chorreado. La cumbia se deja hacer en acordeón. Los cueros son los amos de la rumba. El merengue se amerenga en sinfonías de mano y boca. Órfica hasta la temeridad es la América amarga, la América descalza, la América en español que idolatra a Daniel Santos.¹²

En el devenir de ese escandido puesto en pausa por la instancia equidistante que detiene la marcha de la acumulación y reafirma mediante partículas negativas el lazo unificador que tiende la música, el Caribe encumbra su soberanía. Los piélagos antillanos ganan protagonismo sobre las otras regiones evocadas, flexión que no sólo enfatiza la prodigalidad rítmica del área y el poder genuinamente disipador de las fronteras que ejerce la música sobre “los pueblos que habitan en las tierras del Mar Caribe”.¹³ Enhebra esas tierras (güiro, maracas, bongó, marimbas, cuatro, seis, cueros, rumba, merengue, cumbia), apelando a una retórica seductora y las funde en una entidad —“la nación febril que es el Caribe” (104)—, para legitimar su pertenencia al espacio continental: “De la América órfica hasta la temeridad el Caribe es, sin dudas, la nación capital” (103).

Sin embargo esa imagen totalizadora del Caribe, en palabras de Julio Ortega, “más un tropo discursivo que un espacio geográfico”,¹⁴ no diluye el lugar de donde procede y desde donde se pronuncia el sujeto. Por el contrario, en ella extrema el artificio que urde la representación de la caribeñidad. El horizonte abierto por la mirada que dilata las fronteras interiores de la cuenca hasta sus bordes estatuyendo la nación Caribe, sienta sus amarres en la geografía boricua. Son las guarachas y los boleros interpretados por el cantante puertorriqueño los referentes depositarios y promotores de “lazos de arraigo colectivo y pertenencia afectiva”.¹⁵ Franjeada en lenguas como sus islas —“en el español antillano que melifica la ere y la ese, en el inglés metralla y en francés kreyol de Haití” (99)— la “bandera” en que se reconoce la identidad caribeña “ondea su majestuosidad ilimitada si la enarbola la garganta patriarcal de Daniel Santos” (104). De este modo, en el movimiento que inserta el Caribe en el continente y le asigna la centralidad como “nación capital”, la menor de las Antillas Mayores afirma su parentesco con la “América laberintada” (130) pues no es

¹² *Op. cit.*, pp. 102-103.

¹³ Alejo Carpentier, “La cultura de los pueblos que habitan en la tierras de Mar Caribe”, en *Ensayos*, La Habana, Edit. Letras Cubanas, 1984; p. 217.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 31.

¹⁵ Norbert Lechner, *La conflictiva y nunca acabada construcción del orden deseado*, Santiago, Flacso, 1984; p. 26.

sino la música de Daniel Santos la que “evangeliza las Américas que unen las cinturas entre los dos océanos” (104).

EL PARAÍSO RECOBRADO

De los relatos de amores y de traiciones que componen la tercera parte de *La importancia*, los que vuelven a Puerto Rico tematizándolo como objeto de la añoranza o lugar paradisíaco marcan el fin de la travesía y el trayecto del sujeto.

El apego a la trama simbólica de representación del fenómeno amoroso es el rasgo que distingue la economía argumentativa, melódica y rítmica de las historias, vivencias o escenas que el sujeto rescata y propone como materiales proclives a melodiarse. La actitud indagatoria que en la primera parte lo convertía en cronista interesado por recomponer la imagen del cantante o la deliberativa, que en la segunda legitimaba en su saber la vertebración de un discurso de pretensiones explanatorias, recalca finalmente en el orden de la experiencia amorosa para transformar el sentir de los otros y, de manera privilegiada, su sentir, en cantera que nutre la prosa de motivos, cadencias y modulaciones altamente poéticas.

Si la música de Santos inscribe la primera flexión del vínculo entre el sujeto y su isla natal —la añoranza— cuando se interpone la distancia, transformándose en “referente tangible de la patria ausente”,¹⁶ en el regreso al lugar de la partida, sirve a los fines de encarnar la representación edénica de la geografía isleña. Las figuras de esa música “que en lenguajes idílicos semeja la patria y la amada” (112), proporcionan —en el sentido barthesiano propuesto por Castillo Zapata—¹⁷ el molde apropiado para emblematicar la vicisitud de amor, la constelación pasional que sanciona el vínculo entre el viajero y su objeto amado: Puerto Rico. La “Invitación a un paraje donde la eternidad sale a recibir” (193) —apostilla encabezadora del último bolero a la espera de una melodía— anticipa los matices prodigiosos que habrán de saturar la composición del sitio elegido para clausurar el texto:

Santuario de árboles milenarios, alimañas guarecidas en fortín, imprecación cotidiana del pájaro a la fruta, pájaros fosilizados que el aire pulveriza, enredaderas que hozan el suelo hojarascado, flores de frescura reposante sobre un lecho de flores desvanecidas, croares que silencian los graznidos, graznidos que silencian el aleteo rapaz del

¹⁶ Yolanda Martínez San Miguel, “Cartografías pancaribeñas: representaciones culturales de los enclaves caribeños en Puerto Rico y Estados Unidos”, *Revista de Estudios Hispánicos*, XXV 1 y 2 (1998), 65-90; p. 80.

¹⁷ Rafael Castillo Zapata, *Fenomenología del bolero*, Caracas, Monte Ávila, 1990. En este texto, el autor toma el método de “las figuras gimnásticas” planteado por Barthes (*Fragmentos de un discurso amoroso*) para analizar las que proponen las letras de los boleros y sostener que a través de ellas se conjugan modos particulares de vivir y sentir el amor que son propios de América y muy especialmente, del Caribe. En *La importancia* estos modos son motivos de asedio hartos recurrentes.

guaraguao, un largo día con su noche larguísima: así será la eternidad que habita bosque adentro.¹⁸

Reducido en escala, el andar del viajero rehúye el escenario urbano para ascender y penetrar en el “bosque que se levanta, en puntillas mínimas, a ver la isla que lo sostiene” (195): *El Verde*. La descripción se desglosa en sintagmas donde la recursividad, la constancia del acento grave, la eufonía que exagera lo sibilante y fricativo y el paralelismo profieren cadencia y sonoridad a la prosa e impulsan un movimiento que tiende a poner en consonancia la propagación incesante de lo vegetal y animal con la dimensión temporal —sin principio ni fin— que se preserva en la entraña de la isla.

La exhuberancia y la hermosura isleña despuntan en la prodigalidad de texturas barrocas delatando el grado de intensidad con que Sánchez lleva a cabo aquel propósito traductor de su geografía más cercana:

Que en *El Verde* el verde unísono y eterno es imperio y arrasamiento. Verde el sapoconcho contemplativo y feo, verdes las cataratas de la *Quebrada Grande* y la *Quebrada Soñadora*, verde el bejuco que corta el alacrán verdoso, verdérrimo el hambre de la víbora que se alimenta de murciélago y ratón verde, verde el platanal cimarrón que acortina la piedra solitaria.¹⁹

La insistencia y la repetición, los timbres altisonantes, la progresión superlativa, el intento por asir lo que se escapa de la percepción visual y auditiva propagándose inacabadamente y hasta la exageración, se vuelven cónsonas de las texturas del decir bolerístico cuyo abreviamiento en una “retórica de la subjetividad”²⁰ —abastecida por el desborde y sancionada por la demasía del sentimiento— busca abroquelar las emociones del sujeto que canta, alaba, idealiza, venera al objeto amado. La plenitud alcanzada por el sujeto contemplativo y en soledad frente al paisaje —“Uno llega a creer que *El Verde* es el resumen del mundo. Uno llega a creer que se encuentra provisionalmente, solo en el mundo” (197)— es el “estado de corazón”²¹ que anima la difusión del sentido paradisiaco: “Uno llega a considerar, con seriedades, que, únicamente, los resurrectos y expatriados Adán y Eva, salvados de la inocencia original por hojas pútridas, se asomarán a regocijarse de su nuevo habitat —Nos echaron del paraíso, carajo, pero el paraíso no fue destruido. Y comerán mangos y guayabas pirúas y pomarrosas y tamarindos” (197-198).

La identificación del Edén con el bosque, que comienza a esbozarse a través del reparo en la naturaleza virginal e indomada, pródiga en frutos, en luminosidad, en verdor, se afina en la proyección imaginaria que restituye

¹⁸ *Op. cit.*, p. 193-194.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 195.

²⁰ Ortega, *op. cit.*, p. 42.

²¹ Vicente Torres, *La novela bolero latinoamericana*, México, Dirección de Literatura/UNAM; p. 81.

la pareja genesíaca y la sitúa en suelo borincano. La flexión conjetural que vislumbra el juego amoroso entre el primer hombre y la primera mujer anticipa el espectáculo montado por imágenes visuales, kinéticas y sonoras con que se cierra *La importancia*. Nos referimos a la dilatada escena donde a través de la descripción del encuentro de los amantes y del baile de los jóvenes que, fugados de la cotidianidad, irrumpen en “este lado del paraíso” (200), el sujeto rinde tributo a la juventud y al amor: De la hondura del bosque arranca y se propaga una melodía, “una canción que asciende de allá abajo, de lo desconocido, del imaginado salto de agua o el imaginado reino de una poza, canción decididamente familiar” (204). Una canción a cuyo llamado responden los cuerpos, balanceándose incesantemente al compás del bolero que armoniza sus cuerpos en la danza:

¡Bailan la lozanía imperial bajo el palio vocal que Daniel Santos les regala! ¡Bailan el bolero Amor que demanda el beso devorador de los ombligos! [...] Empieza, levemente, a lloviznar. Aún lloviznándome, celado por la cortina de los plátanos cimarrones, no ceso de celebrar el pájaro de la juventud, el dulce aleteo de su baile [...] no cesan de esculpir mil formas en forma de beso: las bocas parturientas de besos no cesan de aleluyar el bellísimo instante en que ocurre la vida. En el collar tribal amenizante el Inquieto Anacobero tampoco deja de caribeñizar el bolero Amor —luz vocal entre las luces solares del atardecer.²²

Si la migrancia y el registro de la crónica en “Las palomas del milagro” o las constantes compartidas y enhebradas por el sujeto reflexivo y crítico en “Vivir en varón”, eslabonan Puerto Rico al Caribe, anclándolo con firmeza en el universo histórico y cultural latinoamericano, en “Cinco boleros aún por melodiarse”, la nueva torsión en el proceso configurativo del yo recoge ese impulso integrador aunque despuntándole nuevas aristas. El gesto que familiariza *El Verde* “con el Aconcagua, la Sierra Maestra, el Ojos del Salado, el Popocatepetl” (195) no atempera el vigor con que el viajero distingue y singulariza su geografía más amada. “Mirado con el amor de hijo natural del país” (195), desde una impostación vocal que remoja, notablemente, la imagen del lugar del origen y los pliegues donde se dirime y afinca el sentido de pertenencia, el espacio borincano, que “sabe a paraíso”, fulgura con la misma intensidad de la palabra entrañable que lo nombra:

...en la piedra solitaria refugio mis días peores. Con el ascenso al Verde se inicia la mejoría [...] Avistar la piedra solitaria entre la cortina de plátanos cimarrones, es ceremoniar la inundación de la salud. Tomar posesión de la piedra solitaria es alegorizar la salud. Tenderse boca arriba en la piedra solitaria es consumir el privilegio de atestiguar tanto perfil constituido por la luz, tanto dorso, tanto lucerío armándose con el día —esa luminosidad que taladra pero no rompe, descifra pero no humilla,

²² *Op. cit.*, p. 206.

desentraña sin descomponer. Tenderse boca arriba, en la piedra solitaria es aceptar, de buena gana, el regalo de estar vivo.²³

Gabriela Tineo
Universidad Nacional de Mar del Plata
Argentina

²³ *Op. cit.*, p. 195.