

Carmen Marcelo
Pérez

*Añorado encuentro
con el Bolero.
Discurso narrativo
e identidad*

D

Desde hace algún tiempo estaba empeñada en escribir un texto crítico sobre la novela *Bolero* de Lisandro Otero, terminada por el autor en diciembre de 1983, y publicada en 1986. Esta obra, que recibió la atención de la crítica especializada, no tuvo la resonante acogida que obtuviera *Temporada de ángeles*, predecesora de ella. Quizás la suerte de esta última se debiera a que se inscribía con logrado acierto en la entonces predominante tendencia de la nueva narrativa histórica latinoamericana, mientras que *Bolero* relegaba los grandes relatos para incursionar en la historia de un género musical.

Es obvio, aunque lo demostraremos en este ensayo, que si *Bolero* no fue tan renombrada, ello no se debió a su calidad artístico-literaria expresada en una singularidad creativa esencial, tras su aparente divertimento autoral. El real significado de esta obra dentro de la novelística cubana está por demostrar y hacia ello nos dirigimos con este encuentro añorado.

La historia del cantautor de ficción cubano Esteban María Galán, más conocido por Beto y la del bolero, temas apartados del camino recorrido por la creación literaria de Otero, pudo haber sido la causa de la sorpresa, confusión y relegación de esta obra, ignorándose así las peculiaridades novedosas del texto narrativo y la exacta intencionalidad de la novela que, como su autor declara, buscaba "hurgar en los mecanismos de la creación artística, en todo lo que puede inducir un escape a la dimensión imaginaria: las humillaciones, el dolor, la alegría, el estupor y la exaltación, el enardecimiento y el amor", agregan-

do a su vez que la base realista constituida por las vidas de Benny Moré y Daniel Santos son el andamiaje que sirve de sustento a lo verdaderamente esencial de la novela" (De la Hoz, Pedro: 2002; p. 48), demostrándose entonces que la estrategia comunicativa del autor se relacionaba con un asunto más allá de la biografía de un intérprete y la historia de un género musical.

Así, el autor de *La situación* se sitúa en una nueva identidad creadora enriquecedora de una arista anterior que tiene a la condición humana como núcleo esencial. Con *Bolero*, Otero da tratamiento novelesco a recurrentes preocupaciones conceptuales de índole artístico-literaria, expresadas en sus múltiples textos ensayísticos y periodísticos.

Desde la década de los sesentas del pasado siglo, caracterizada en Cuba por criterios cruzados, coincidentes y divergentes en torno a la cultura y el arte, hasta la actualidad, el novelista cubano ha desarrollado una indagación teórica en torno al hombre en las condiciones específicas de la creación artístico-cultural que lo acreditan como un experimentado conocedor de estos temas. Todos sus juicios relacionados con el asunto, constituyen fuentes referenciales de obligada consulta para los estudiosos.

El proceso de creación artística y la libertad asociada al mismo fue un *leit motiv* en su pensamiento que lo condujo a adoptar posiciones críticas – también contradictorias y polémicas – frente a la afamada libertad creativa en el capitalismo y el socialismo, pero las vicisitudes agónicas del acto creador habían estado ausentes en su obra, encontrando ahora en *Bolero* un cauce que adiciona la indagación de las raíces populares de la cultura musical cubana, haciéndolo con los más modernos recursos expresivos.

Beto, de extraña diversidad, como atestigua uno de sus admiradores: "le entraba al son montuno lo mismo que al bolero" (Lisandro Otero: 1983, p. 52), buscaba una sonoridad especial que encontró en la tradición musical cubana y universal de naturaleza popular, y esa persecución lo envuelve en una vida agónica y trágica, tocada por la soledad y la frustración, sentimientos que el novelista aprehende para dar contenido a su intención artística. Beto "aspiraba a alcanzar una forma, oscura y lejana... que se convertiría en algo precioso y deslumbrante" y en buena medida lo logró, pero "cada día aquel perfil creativo se desvanecía"

(Lisandro Otero: 1983; p. 10) hasta encontrarse con la muerte, también buscada por él.

Acertó Otero cuando decidió escoger a Beto como el personaje actante de su trama, pues su personalidad popular-cubana le posibilita indagar con naturalidad y sin artificio en el tema de la creación artística. A Beto, como al gran Benny, no lo agobia la retórica intelectual o seudointelectual, él no se cuestiona si el artista es o no el juez supremo de la creación como lo hacían los personajes artistas de *La situación*; él sufre, se atormenta y se alegra con el acto creador en su naturaleza óptica, en la forma en que logra captar los sonidos que le rondan la cabeza, en la manera en que, con mejor o peor acierto, la orquesta interpreta su mandato, porque él mismo es su propia inspiración. Y esa agonía trágica que implica la búsqueda creadora se combina con la historia construida del músico: erótica, pasional y tocada por los celos reales o imaginarios.

Tú mi delirio

Su relación pasional con Olimpia, figura coadyuvante en la trama novelesca, da paso a una historia de amores malditos digna de los más raigales temas bolerísticos; ¿quién ignora, como expresa el novelista, que los boleros están hechos a golpes de impacencias, con vejaciones, enojos y postraciones, expresadas en las letras con pertinaz obsesión?. Olimpia es su inspiración, su delirio, su diosa, su musa, su gloria y éxtasis. Su presencia, como dice la canción de José A. Méndez, no le hace necesitar del cielo; y ese impulso erótico, en los momentos de exaltación, y de vejamen también, se traduce en ímpetu creador.

Su excesivo comprometimiento con ella lo coloca en la condición de subordinación fatal, pues siendo un hombre mujeriego, con ella estaba sexualmente sometido. Sabemos, como dice uno de los testimoniantes de la ficción novelesca que “en una pareja siempre uno de ambos ama más que el otro: y que a Beto le tocó el excedente” (Lisandro Otero: 1983, pp. 47-48), pues como dice el bolero, no existe un momento del día en el que el cantante se aparte de ella, ora adorándola, ora detestándola, sentimientos y estados emocionales transferidos a sus canciones en una peculiar forma de canto, enaltecedora de las multitudes.

La imagen de Olimpia se construye y destruye “derridianamente” por las diversas voces que componen el conjunto discursivo; situándola unas veces en la posición de amante y comprensiva compañera, cargada del *elam* necesario para el despliegue de Beto; y en otras, en la pose de frívola y coqueta mujer, responsable de la caída y destrucción del cantante, pero siempre en su condición de complementariedad en el ciclo vital de ambos, caracterizado por uno de los personajes, el Doctor Arturo, como una recurrencia de agresión-embeleso y amor. (Lisandro Otero: 1983; 53)

Este ser y no ser que recorre la construcción psicológica del personaje Olimpia, que se halla, también, en la propia caracterización de Beto, obedece a un principio compositivo cuya intención significacional, como se demostrará más adelante, se relaciona con las diversas formas que la verdad adopta en la novela.

Pero Olimpia le sirve al novelista, además, para introducir en su obra elementos de la alta cultura. Su mismo apelativo que nos remite al clasicismo griego, especialmente a su rica mitología poblada de antropológicos dioses llenos de humanidad benéfica y maligna, demuestra que si bien Otero ha escogido la arista popular de la cultura cubana como centro de atención primordial, no la concibe separada de las restantes formas de ella.

La presencia culta se aprecia, además, en otros muchos segmentos como el alusivo al nacimiento de Beto, hijo de los amores incestuosos de su madre con el padre de ella, con lo cual recuerda explícitamente el novelista el mito de Esmirna y su padre el rey de Siria.

Si el bolero en sus letras necesita de la figura femenina en quien recae las más de las veces el fracaso de su pareja, en este Bolero ella se engrandece con el hálito mítico que la envuelve, a la vez que sirve de sostén compositivo para hacer avanzar el relato en situaciones de contradicciones.

Sus amoríos con Beto en la oscilación referida, y la duda de él en torno al supuesto adulterio de la amada, son la armazón de esta novela, cuya arquitectura recorre tanto los felices y desgraciados momentos de la pareja como la ascensión y derrumbe del creador en su música, hasta llegar al ocaso del cantante con su temprana y patética muerte.

Yo canto cualquier cosa...De la singularidad del bolero a la generalidad musical.

Del conflicto creador de Beto Galán se pasa a la narración de la creación musical en sí misma, desde el bolero hasta otros géneros de la música popular cubana, la que se trata en una directriz tempo-espacial, que incluye tanto sus raíces como sus vínculos con las sonoridades de otras latitudes. La novela de esta forma se contextualiza con múltiples referentes musicales que entran a ella enlazados directa y naturalmente con su tema, y en otras, las menos, un tanto desarticuladas del mismo por el afán de historiar un proceso.

Con los variados contextos y referentes musicales-culturales, el novelista da las consabidas muestras enciclopédicas que acompañan a toda su obra y que lo convierten en un autor de reconocida cultura. En *Bolero*, aparte del deleite lúdico y estético que nos proporciona, tenemos, también, un apreciable texto de estudio y consulta de la música cubana, y ello es un mérito que no se puede desestimar a la hora de valorar la novela, si convenimos en que el arte, aparte de gozo estético, es fuente informativa y formativa.

La novela desde su título se anuncia como un tributo a este género musical cubano latinoamericano, propio de una sensibilidad expresiva de los rasgos psicosociales e idiosincráticos de nuestros pueblos; singularidad que encuentra comentarios en la palabra erudita de El profesor (personaje testimoniante), cuando tratando de encontrar la escurridiza explicación de este género de naturaleza amorosa nos remite a un análisis comparativo entre el amor anglosajón y el latino, atribuido a D. H. Lawrence para quien el primero, "es algo embarazoso [que] nunca se objetiva con palabras, todo lo contrario al amor en los pueblos latinos que se vive como un hecho cotidiano acompañado de exuberancia verbal". (Lisandro Otero: 1983; p. 127)

El tributo al género se expresa, también, en la introducción de fragmentos de inmortales y memorables boleros fundadores cubanos, mejicanos, etc., al texto novelístico, desde los antológicos de José A. Méndez y César Portillo de la Luz hasta los de Arsenio Rodríguez, pasando por María Grever, Guty Cárdenas y otros más; así se mezclan en ese panorama autoral las más diversas calidades estéticas.

Se adicionan al homenaje los juicios valorativos en torno al género en cuestión en un intento de penetrar en su semántica: "Todo puede hallarse en el bolero: ética y filosofía, estética y

sociología, así como estímulo emotivo y alivio para el afligido, orientación para el extraviado, orden para el desconcertado, esparcimiento para el entristecido, contentamiento para el solitario, resignación para el abandonado, avenencia para los distantes, exaltación para el abatido, conformidad para el acongojado, ¿qué panacea puede ser más variada en su aplicación, más ventajosa en su aprovechamiento, más beneficiosa en su eficacia". (Lisandro Otero: 1983; 215)

La síntesis estilística de este fragmento contrasta con su completo alcance definidor, demostrándose así el dominio que de la canción popular cubana, y especialmente del bolero, tiene el novelista. En ocasiones y posesionado de un espíritu crítico e irónico, cuestiona algunas de las letras cómo la de "La vida es sueño" de Arsenio Rodríguez; ante la filosofía emanada del texto autoral que nos alerta sobre la necesidad de vivir el momento feliz, porque la vida es un sueño y todo se va, añadiendo que salvo la realidad que constituye nacer y morir, todo lo demás es falsa ansiedad, Otero expresa que cuál otra interpretación podría darse a la existencia humana que sea más completa y elemental, por medio de un simple bolero que por añadidura nos propone una conducta realista y sin pretensiones. (Lisandro Otero: 1983; p. 215)

La indagación y dignificación del bolero sumerge al novelista en la búsqueda de relaciones intertextuales de sus letras con algunas poesías del afamado autor del Siglo de Oro español, Francisco Quevedo, quien, según Otero, si hubiera vivido en época de Agustín Lara se hubiera convertido en su fuerte competidor. Lo mismo afirma cuando muestra segmentos de determinadas canciones anacreónticas de hace dos mil años, las cuales por su contenido, comenta Otero, y nosotros con él, pudieran estar incluidas en el repertorio bolerístico: Mientras vivas, vive alegre, no te preocupes demasiado, no trabajes mucho, porque la extensión de la vida es corta, y la muerte te alcanzará pronto. (Lisandro Otero: 1983; p. 154).

Los referentes musicales cubanos incluyen la valoración de los elementos eróticos sensuales en la música popular cubana, dada por la presencia negra en nuestras sonoridades, y en esta dirección nos recuerda el novelista "la sutil voluptuosidad de un dancón y la lascivia desenfrenada de una rumba" (Lisandro Otero: 1983; p. 29), al tiempo que subraya la socialidad de nuestros géneros aportada también por este componente etno-cultural, estudiado con profun-

didad científica por el sabio cubano Fernando Ortiz, a quien Otero, en su novela, reconoce sus aportaciones en este campo.

Para el son reserva consideraciones especiales, lo ve como elemento germinante de la posterior evolución musical cubana; uno de los personajes recordaba la apreciación del bolerista Beto Galán para quien "Todo lo nuestro está en el son: ahí está el origen de la vida, es el pórtico, la ruptura, el semen genitor, la causa, el origen, la concepción y el motivo, el inicio del sendero. (Lisandro Otero: 1983; p. 56), lo que corrobora también con el comentario acerca de la composición "La tarde" de Sindo Garay, cuya letra es evaluada por Otero como un perfecto bolero.

Los nexos interfecundantes de nuestra música con la norteamericana ganan un espacio narrativo considerable cuyo centro temático privilegia la idea de que "no hay música de Estados Unidos sin el apoyo precursor de la música cubana", sobre todo en las orquestas de jazz enriquecidas con la presencia de músicos de esta tierra" (Lisandro Otero; 1983: 169), perfectamente entendidos en los Estados Unidos hasta hacerlos situarse en la posición de triunfadores, como ocurrió con Chano Pozo, Miguelito Valdés, Benny Moré, Vicentico Valdés, Pérez Prado y otros más. Pero Otero va más allá de esta relación y aporta información argumentada sobre el proceso de la música afro-norteamericana y sus figuras más notorias como la de Dizzy Gillespie, Charlie Parker y Billie Holliday, entre otros. Es obvio, teniendo en consideración el método creador del autor, que no podía dejar de narrar el espectro musical cubano ignorando a otros espacios musicales.

En su intención de dignificar el panorama autoral y musical cubanos registra un mosaico variado de creadores pertenecientes tanto a la música culta como a la popular cubana de todos los tiempos, incluso desempolvó a figuras hasta entonces casi olvidadas por la crítica musical como fue el caso de Chano Pozo, quien revolucionó, con su percusión, el jazz norteamericano. De su importancia nos habla el novelista, a la vez que nos informa sobre su vida y muerte en tierras de Norteamérica, y todo ello calzado con detalles y datos aditivos al conocimiento del panorama cultural cubano.

Otero es un narrador que sabe contextualizar en profundidad sus textos, su pericia en este método queda objetivada con su sabiduría musical y artística en general, tan amplia como la histórica. Conoce con preciosismo de cronista del arte, y lo ex-

presa en el texto, las obras teatrales españolas exhibidas en Cuba en las diferentes temporadas de la década de los cincuentas, además refiere con dominio la presencia deslumbrante de actores de la pantalla hollywoodense, así como el imaginario erótico objetivado en las distintas muestras artísticas a lo largo de la historia de la humanidad, todo lo cual se expone en la novela como ventanas informativas. Considero que en ciertos momentos hay un abuso de los mismos al no engarzar coherentemente con la historia central del relato, mas siempre da pruebas de ser un autor para quien las vidas solitarias, aisladas de los marcos histórico-culturales, carecen de interés.

No faltan en *Bolero* momentos de mayor hondura teórica como el centrado en los mecanismos de producción y recepción del texto artístico. Así, a través de la voz autorizada de uno de los narradores testimoniantes de la novela, la de El profesor, incursiona en conceptos como el éxito y la popularidad, aportando criterios valiosos en torno al asunto. “El hombre, dice, reafirma su sistema por referencias que tienen valor para él; si recibe un mensaje de una manera lúdica y lo asimila a su vida, realiza un uso personal del hecho estético porque logra incorporárselo y se proyecta a través de quienes expresan sus posibilidades latentes... El éxito de un artista sobreviene cuando logra objetivar su conciencia y la incorpora a un contexto” (Lisandro Otero: 1983; p. 25), demostrando con ello que la aceptación de una obra por el público tiene que pasar por la identificación de aquella con los referentes significacionales de quien lo recibe. El individuo no solamente reporta en su discurso desde sus referentes, sino que se identifica con los que tienen valor para él.

Elige tú que canto yo. De la sonoridad musical a la discursiva

La llamada novela posmoderna (utilizo el término por no contar con otro más apropiado) hizo trizas la canónica separación de los discursos literarios y no literarios, así como la marcada división entre las formas cultas y populares del lenguaje, buscando con ello la deseada integración caracterizadora de los nuevos tiempos, a la vez.

La otredad de los denominados géneros menores, y de los diversos y diferentes registros funcionales sin distinción diastrática ni diafásica, entró con fuerza en la literatura, engalanándola, a la vez que rompiendo las barreras expresivas y mar-

cas genéricas aceptadas por la convención como únicas para dar la literariedad.

Modo y moda se hicieron presentes en la literatura universal y latinoamericana, y muy especialmente en la narrativa, la que teniendo al lenguaje escrito como instrumento esencial, podía misturar los diversos estilos adoptados por él. Sobrados ejemplos pueblan el ámbito literario, al que se suma Otero con esta obra, iniciática de un nuevo estilo en nuestro país, y no convenientemente estudiada desde esta perspectiva expresiva polifónica.

El autor de *Temporada de ángeles*, contemporáneo de sus contemporáneos desde sus albores escriturales, se sumó con *Bolero* a este empeño, recurriendo a su hábil desempeño en la técnica de la entrevista como periodista, y al propio lenguaje del medio periodístico, del que es un experimentado cultivador.

El periodista Agustín Esquivel, personaje de ficción, quien tiene inicialmente la misión en la novela de escribir una nota sobre los funerales del músico cubano Esteban María Galán, Beto, interesado en la figura de quien “había sido el más importante compositor, cantante y director de orquesta en la música popular cubana” (Lisandro Otero: 1983; 10), decide escribir un conjunto de reportajes o quizás un libro en el que la verdad emergiera.

Otero, en nota aclaratoria a la novela, nos dice “que no ha sido [su] intención efectuar una investigación objetiva sino crear una fábula, realizar un ejercicio imaginario de ficción”, siendo este propósito obvio, y añade que es una novela “escrita mediante un método usual en el proceso de creación narrativa”, quedando con esta última acotación en los marcos de una definición de su quehacer que no define de forma total lo que realmente hizo. Ya Ciro Alegría en su crítica a *Bolero*, y comentando esta declaratoria autoral, alertaba que este sería el método, pero no su estrategia, la que según Alegría, estaba dirigida a reconstruir “la vida – las vidas –, de un individuo en el mundo que se desgració, [haciéndolo] a base de opiniones, confesiones, homenajes, así como de calumnias y prejuicios de quienes lo conocieron, amaron o lo odiaron, y lo lloraron o lo olvidan el día de sus funerales”. (Ciro Alegría: 2002; 294)

Con mucha razón se expresa el crítico, pues si Otero se basa en el método denominado por él usual, en esta novela lo transfigura y transgrede por medio de recursos carnavalescos de la

ficción narrativa. El novelista no solo parodia al método periodístico, sino su propia figura autoral cuando Agustín Esquivel-Lisandro Otero, deciden escribir un libro a través de los testimonios de variados informantes-personajes. En esta dirección el autor de *Bolero* no solamente utiliza un recurso que la novela testimonio ya venía utilizando desde épocas precedentes, sino que añade una nueva cualidad a su discurso narrativo, atributo que lo sitúa en la estética literaria de la posmodernidad.

El juego autoral se abre por medio de una escritura de base testimonial aparente, dada por las múltiples voces informativas. Hablando de Beto — ¿y por qué no de la novela? — diría Esquivel que “Estas meditaciones de su gran intimidad las obtuve de la incondicionalidad ferviente de Tareco, la lejanía de Olimpia, la indiscreción del Doctor Arturo, el partidismo de Berrinche, la erudición de El Profesor, la pericia musical de Blas Cabral, las añoranzas de Garabato, las videncias de Cajeta, la observación gastronómica de Justo Canto y mi obsesiva y pertinaz persecución de la verdad”. (Lisandro Otero: 1983; p. 60) Sin declararse en este fragmento discursivo que también otras voces con resonancia menor están en los testimonios aportados.

Así con esa monumental orquesta discursiva, reproductora de diversas posiciones y psicologías que tienen en el lenguaje su esencial manifestación individual y que no dejan de incluir otras voces, chismografías, murmuraciones, comadreos, etc., Esquivel-Otero construye la biografía de su protagonista, Beto, obsesionado (Esquivel) por hallar una verdad, cuya consecución se le convierte en un dilema de la fabula, pues no en pocas ocasiones y dentro de la diégesis, precisa organizar su información para saber cuánto ha avanzado en lo que considera el hilo narrativo verídico y coherente.

También Beto vive asediado por la búsqueda de la verdad, y por consiguiente, la duda acompaña esa intención; la supuesta traición de Olimpia nunca es esclarecida, lo que se suma a sus inquisitorias trascendentes, también de matiz dubitativo, en torno a nuestro origen, a lo que somos y adónde vamos.

El juego con la veracidad justifica el método testimonial empleado. No hay una sola verdad, parece decirnos Otero con la variedad discursiva de los heterogéneos personajes-testimoniante, esta solamente podrá ser consecuencia de las interpretaciones

productivas personales que los perceptores-lectores realicen de los variados argumentos declaratorios.

Con esta intencionalidad comunicativa el autor de *Bolero* se suma a la multiplicidad de los mensajes deseada y exigida por Italo Calvino para la novela del dos mil; multiplicidad opositora de las informaciones unívocas y cerradas. Si esto se une a la levedad del tema, solo en apariencias como hemos expresado ya, convenimos en que el autor estudiado se sitúa en una dirección creadora propia de los tiempos que corren.

El papel activo del lector en la construcción de sentido del relato es característico, a su vez, de la demanda de los buenos textos narrativos, que colocan, al decir de Umberto Eco, al lector in fábula, para descifrar los signos lingüo-artísticos de los relatos.

Ingenioso ha sido el método compositivo de *Bolero*, el que basado en un principio aditivo no sumatorio, sino construido con la divergencia de opiniones, hace avanzar la narración con la complicidad del lector activo envuelto en el batallar gnoseológico, pues nada ha preocupado tanto al hombre desde todos los tiempos, que encontrar certezas a sus atribuladas preocupaciones e interrogantes. No se trata de desencantar al receptor en esa ambición cognitiva, presentando la comprensión de su entorno como un acto nulo de naturaleza agnóstica, sino de alertarlo de que en la postura dialógica y abierta, el individuo llega a sus propias interpretaciones; la verdad es una suma de verdades parciales y no un cofre cerrado a nuevas interpretaciones.

Elige tú que canto yo parece decirnos Otero, y no para imponer su criterio personal, sino para ofrecernos sonoridades diversas para la completa significación del texto que por demás no tiene por centro temático este aspecto del conocimiento, aunque está contenido en las bases filosóficas de su acto creador. Bryce Echenique, aludiendo a esta peculiar forma de narrar de Otero en *Bolero*, nos dice que lo que en ella se trata "es de restituir literariamente una pluralidad de maneras de nombrar el mundo para llevar al lector a identificar en ellas otras tantas formas de constituir, percibir y vivir el entorno social". (Alfredo Bryce Echenique: 2002; p. 302)

La entrevista como forma específica de la técnica del lenguaje periodístico, se encuentra de manera excelente en el texto, ella expone la pericia de un reportero más interesado en hacer sobre-

salir las características de su entrevistado, que en exhibir su erudición y talento, algo no sorprendente en Otero quien en su labor periodística atesora inmemorables ejemplos en esta práctica. Tratándose de un cantor popular como Beto, en quien no podemos dejar de reconocer al gran Benny, sin ser cabalmente este, diálogos así son muestras de los atributos aludidos:

- ¿Cuál es tu día de la semana preferido?
- Para mí todos son iguales.

- ¿Cuál es tu color?
- El negro, me gusta el negro.

- ¿Y la flor?
- La rosa blanca.

- ¿Piedra preciosa?
- Nunca he tenido una piedra preciosa.

- Si fueras periodista y estuvieras haciendo esta entrevista, ¿qué pregunta te harías a tí mismo?
- Una de la que supiera la respuesta.

Con la misma habilidad, el novelista recurre a la noticia periodística, al lenguaje publicístico, a la nota necrológica, a la rimbombante y altisonante crónica sensiblera cursi y melodramática, etc. Esto se aprecia con fuerza en aquellas partes de la novela referidas a la muerte del cantautor Beto, donde el novelista y compilador de ficción, Agustín Esquivel, prefiere dar fe de lo que los medios publicísticos y boletines médicos aportaron sobre la gravedad y muerte del músico cubano.

No faltaron en ese afán testimonial fragmentos poéticos, especialmente cuartetas y décimas de aparente autoría históricamente verificables como la espinela atribuida al poeta Sacerio, compilada, según Otero, por el folklorista cubano Samuel Feijóo, ardid que condiciona a la búsqueda de su auténtica veracidad. Hasta Lisandro se parodia a sí mismo con una crónica sobre Beto en la que corrobora la existencia de una cuarteta sobre la muerte cantada por este, ocasión que el autor aprovecha para relacionar su tema con la original versión registrada en una fábula árabe.

La parodia de otros discursos escriturales lo conduce a relaciones intertextuales con precedentes novelas suyas como cuando

alude a la visita de Beto al dictador Guzmán Valle en la República de Río Tinto, personaje y espacio míticos registrados en su *General a caballo*.

Si a todo esto unimos los títulos y textos de canciones, boleros y guarachas, sones, cha-cha-chá, etc., que pueblan el texto narrativo del autor en una dimensión profusa, como simple referencia o incorporados a la lógica expositiva de la narración en una coherencia sin par, convenimos en que Otero concibe y asume la escritura como un ejercicio de relación intertextual, no tan solo con textos de carácter literario, sino con aquellos otros propios de registros y estilos apartados de ellos por la convención literaria. Esta dimensión de la novela más que un afanoso empeño por ponerse a tono con la corriente literaria en que se desarrolla, tendiente a mezclar diversos registros del lenguaje escrito en la creación literaria, constituye un complemento de la intención autoral, que dignifica y rinde tributo a este género cubano y a la música popular y culta nacional, es con mucha razón que Leonardo Acosta dijera que “Como hicieron, cada cual a su manera, Alejo Carpentier y José Lezama Lima, ahora Lisandro ha logrado la incorporación del mundo de la cultura y las mitologías universales, a este mundo cubano y caribeño.” (Leonardo Acosta: 2002; p. 209)

De su estilo

Otero en consonancia con las múltiples voces narrativas, emplea diversos registros en el lenguaje, transitando por las formas cultas, la de El Profesor, el Doctor Arturo, hasta llegar a las populares: Tareco, Berrinche y otros, al tiempo que utiliza tanto el estilo formal como el informal conversacional. Sazona la narración con el gracejo del refranero y expresiones populares de nuestra lengua en su modalidad cubana, lo que se aviene con el tema popular tratado.

La riqueza del lenguaje se manifiesta, también, por su carácter polisémico con predominio de la adjetivación, la sinonimia y las asociaciones de palabras, así como por los ecos léxicos y sintácticos. Pudiera decirse que hasta en algunas ocasiones la fórmula de estos últimos es repetitiva y previsible, restando, entonces, originalidad al texto, pero estos momentos son de escasa aparición quedando como rasgo definidor de la narración, su fluidez y elegancia, tocadas en muchos fragmentos, por el lirismo expresivo.

La unidad estilística es otro rasgo identificador de la novela, a pesar de que la misma se construye a partir de variados personajes, divergentes psicologías y múltiples voces. No hay un espacio de la historia central donde podamos encontrar desniveles narrativos, aunque no siempre ocurre lo mismo en aquellas otras partes de mayor peso contextual. No olvidemos que se trata de una novela engañosa, que sobrepasa con creces la historia de un cantautor para llegar a la creación artística y a la música cubana con su originalidad, relaciones, ascendencias y aportaciones, todo ello por medio de la visión caleidoscópica y enriquecedora de las múltiples voces y fuentes informativas.

El humor, la sátira y los cuadros costumbristas completan un estilo singular, tales recursos le sirven al artista para recrear escenas del pasado republicano cubano y latinoamericano poblado de politiquería, latrocinio, vicio y corrupción, “tiempos aquellos” propicios para ser contextualizados en este tono crítico-satírico y picaresco, elementos manejados con gala y sabiduría por el novelista y que tuvieron en su novela *General a caballo*, un paradigma estilístico. Con los relatos del prostíbulo oriental de Doña Chepa frecuentado por el senador Mola, el del dictador Guzmán Valle en Río Tinto y otros similares vinculados con la carrera artística de Beto Galán, Otero despliega su ya demostrada habilidad para el tratamiento de lo cómico.

Pero la magnitud narrativa de la obra se alcanza por la pluralidad de voces, las que apoyadas en el principio de adición compositiva, renueva la historia con personales miradas y posiciones.

Ficción y realidad

Bolero más que un homenaje al género es una ocasión para incorporar un examen de la música popular cubana, incluyendo un tributo al más mítico de nuestros cantores populares. Si Otero, como lo ha declarado en varias entrevistas, toma para la creación de su protagonista a las figuras de Daniel Santos, y Benny Moré, muy pronto sentimos que este último se acerca más al autor, y es el que le posibilita entrar en el mundo de la creación artística de un autor grandioso en quien se puede reconocer, las más de las veces, “al Bárbaro del ritmo”. Las referencias a su origen campesino, su vida azarosa, carisma, talento, popularidad, su monumental orquesta, enfermedad y temprana muerte, están en la biografía construida de Beto Galán, a las que se añaden las

propiamente musicales, donde la figura del popular cantautor nos llega sin doblaje ficcional alguno.

“Todos los críticos concuerdan en que hizo una música de avanzada para su tiempo: lo utilizó todo: el guaguancó, la guaracha, el son, el bolero, era un autor muy completo. Las demostraciones en público: lo del sombrero y las patadas al aire, los gritos y el silbato, los tragos desmesurados, todo eso era un espectáculo que no tenía que ver con el valor real de lo que concebía.” (Lisandro Otero: 1983; p. 43), nos dice Otero para recordarnos esa peculiar y genial manera del músico cubano, al tiempo que la acentúa con los caracteres de la agrupación de Galán, muy similar a la del Benny, y que incluía un piano, cinco saxofones, cuatro trompetas, tres trombones, un contrabajo y lo demás era percusión: batería, bongó y tumbadoras, para repetir la fórmula de Glen Miller, pero logrando sacar de ella un sonido poderoso y original.

Juego engañoso y atrayente este de Otero. Es cierto que la verdad artística y no la referencial, es la que cuenta en el examen crítico de una obra literaria, pero el público lector se entusiasma cuando en un texto descubre alusiones al mundo real que lo acompaña, y esto ha sucedido en esta novela, la que aparte de sus cualidades artísticas intrínsecas, nos recuerda al más original, talentoso y popular músico.