

LAURA RAFAELA GARCÍA

La fusión de música y literatura en *Bachata del ángel caído* de Pedro Antonio Valdez. Reflexiones acerca de la pregunta del arte por la pobreza

“Lo que se descubre en un verdadero escritor es una sociedad, un tiempo, una geografía, una cultura. Se trata de lo particular, de lo más profundamente propio, no en el sentido estereotipado del término sino en su sentido más profundo, el que hace que eso sea de ahí y no de otra parte. Pero ese “de ahí” no es necesariamente un país, es más bien una zona de lo humano que de tan particular, no puede menos que percibirse como verdadera”

María Teresa Andruetto, *Hacia una literatura sin adjetivos*

“La vellonera circunscribe el tiempo a una sucesión de bachatas. Las canciones no son de quien las escribe, sino de quien las sabe cantar, porque una canción se hace en la voz, no en el papel”

Pedro Antonio Valdez, *Bachata del ángel caído*

Este trabajo propone aportar algunas reflexiones acerca del diálogo entre música y literatura que motivó la producción narrativa de varios autores del Caribe hispano, al menos desde 1920 en adelante. Esta hipótesis desarrollada por el Doctor Julio Ramos (2002) ubica la metáfora musical en el centro de los proyectos de renovación literaria y exploración vanguardista de varios autores caribeños; además señala la necesidad social de ciertos discursos capaces de producir modelos de integración cultural y racial en el Caribe. Para profundizar algunas reflexiones acerca de esta relación se analizará la novela *Bachata del ángel caído*¹ (2003) de Pedro Antonio Valdez, que presenta una interesante fusión de elementos culturales representados en el ritmo narrativo del relato.

La novela, como una melodía contagiosa, despierta la atención del lector que permanentemente es interpelado por el texto. Los primeros interrogantes que surgen durante la lectura se relacionan con la presencia de elementos fragmentarios y la fusión de las artes que componen la narración. El lector atraído por el ritmo del relato experimentará cómo funciona la música inserta en la narrativa de un texto literario. En este sentido, es interesante indagar en la concepción de literatura del autor y desprender de allí la percepción que tiene sobre el lector.

¹ La primera edición de esta novela corresponde a 1999. Las citas de *Bachata del ángel caído* en este trabajo pertenecen a la edición de 2003 de Editorial Isla Negra.

Bachata del ángel caído puede leerse a partir de las relaciones intertextuales², entendidas éstas como el cruce de voces en la construcción del texto y su proceso creativo. La hipótesis a demostrar en este trabajo es que el ritmo narrativo en esta novela se construye en el contrapunto de los discursos sociales y culturales entretejidos en la superficie narrativa, que dan cuenta no sólo de textos anteriores sino también de las marcas ideológicas y la visión del mundo del autor.

Valdez apela a diversas estrategias discursivas en un proceso que abarca autores y textos de la literatura, como así también obras de otras áreas de la cultura. La referencia directa a personajes o autores clásicos abarca un amplio campo que va desde Williams Shakespeare hasta Juan Rulfo, o filósofos como Kant o Kierkegaard, para nombrar algunos autores representativos. De manera directa se usa la cita textual de fragmentos de canciones (bachatas, tangos, boleros) que acompañan la aparición o el estado anímico de ciertos personajes y de modo indirecto, las referencias implícitas a escenas bíblicas o la ironía con la que se parodia algunos fragmentos de la Biblia dejando entrever una aguda crítica.

El diálogo entre el discurso literario y el musical puede pensarse no sólo como un recurso intertextual, sino también como una tentativa de filiación doble del texto: con la tradición clásica occidental de la literatura, como así también con los orígenes populares de la bachata. Sin ignorar la posición periférica o subalterna desde la que la cultura dominicana ingresa a la literatura y al canon occidental en general.

Estas relaciones dialógicas³ entre pasado y presente, literatura y sociedad, centro y periferia que recorren el texto pueden entenderse como una parte de las variadas tramas que enriquecen la cultura del Caribe. Una cultura que tiene su origen en la heterogeneidad del contacto cultural y las disputas de la multiplicidad de elementos culturales, fundiéndose en un espacio de difusas fronteras geográficas, socioeconómicas, étnicas y políticas. Las oposiciones cultura dominante/cultura dominada, cultura popular/cultura elitista, cultura del colonizador/cultura del colonizado, cultura soberana/cultura dependiente, cultura imperialista/cultura socialista, etc. fueron un lugar común para definir la cultura caribeña. Sin embargo, en esta novela el autor se desplaza más allá de las oposiciones y permite ver cómo operan los elementos culturales en la vida de los relegados habitantes del barrio de Riito.

² Sigo en este punto la propuesta de Susana Barei (1991). La crítica argentina revisa los orígenes del concepto planteados por Bajtin, traducido más tarde por Julia Kristeva, quien realiza su aporte y, después, es ampliado por Gerard Genette.

³ Pienso el *dialogismo* en los términos planteados por Bajtin, quien entiende la relación entre el discurso literario con otros discursos (filosófico, religioso, político, etc.) y sus modos de producción cultural.

El autor se posiciona en una zona de borde para dar cuenta a través de la ficción de la identidad dominicana. Esta novela de Valdez puede ser leída desde la deconstrucción, siguiendo a Jacques Derrida:

Deconstruir la oposición, significa, en un momento dado, invertir la jerarquía. Olvidar esta fase de inversión es olvidar la estructura conflictual y subordinante de la oposición. Significa pasar demasiado aprisa, sin detenerse sobre la oposición anterior, a una **neutralización** que, **prácticamente**, dejaría el campo anterior en su estado y se privaría de todo medio de **intervenir** efectivamente [...] Permanecer en esta fase, todavía es operar sobre el terreno y en el interior del sistema deconstruidos. También es necesario, mediante esta escritura doble, justamente, estratificada, cambiada y cambiante, marcar la separación entre la inversión que pone abajo lo que está arriba, deconstruye la genealogía sublimante o idealizante, y la emergencia irruptiva de un nuevo “concepto”, concepto de lo que no se deja ya, no se ha dejado nunca, comprender en el régimen anterior (Derrida, 1977:11).

No se trata de borrar las oposiciones anteriores que atraviesan la cultura del Caribe sino de promover un desplazamiento más allá de éstas, un movimiento casi no-finito de efectos culturales, que den cuenta de la compleja coyuntura en la que tiene origen la dinámica cultural caribeña. Nos interesa mostrar que ese movimiento es posible en la ficción y que el autor hace visible en esta novela una serie de elementos, constitutivos de la escena privada de la vida caribeña.

Valdez muestra la cultura caribeña como un *entre* posible en la literatura, una reformulación que es posible leer *entre* lo canónico y lo vanguardista, *entre* lo visible y lo invisible, *entre* lo privado y lo público, *entre* el centro y la periferia. La narrativa en *Bachata del ángel caído*, como la composición de los habitantes del barrio de Riito, refleja la confluencia de los diferentes discursos sociales que componen la cultura caribeña.

La novela reúne múltiples escenas integrando un corpus de textos literarios unido por el ritmo de la bachata en tensión con el canon occidental literario que ignora el lenguaje, la música y las características de los sectores marginales de una parte de la sociedad, una realidad visible y común a distintos puntos de América Latina. La manera de reunir escenas en esta novela muestra el *principio de consignación* (Derrida, 1997: 11) que el autor pone a funcionar, principio que deriva del verbo *con-signar*, es decir, *reunir los signos* a través de los cuales la ficción inscribe el mundo marginado del Caribe y de América Latina en el discurso literario.

No se trata de definir su concepción de literatura en oposición al canon literario, sino de percibir la cadencia de la apropiación de la literatura universal en la mirada estética con la que el autor expone la realidad dominicana.

Una respuesta en haz ante las problemáticas sociales tratadas en la ficción

La confluencia de elementos en “haz” de diferentes direcciones reunida en una escritura hace referencia a la propuesta de Derrida: “el haz que evocáis, es un hogar de cruzamiento histórico y sistemático; es sobre todo la imposibilidad estructural de clausurar esa red, de detener su tejido, de trazar un margen que no sea una nueva marca” (1977: 10)

La escritura de la novela de Valdez puede entenderse como un espacio de cruces de temas sociales y culturales desde una perspectiva estética. Las preguntas sobre el límite de la ficción y la realidad surgen en diversas escenas y el lector se encuentra interpelado, al mismo tiempo, sobre la literatura y la música.

Juan José Saer afirma que la ficción, desde sus orígenes, ha sabido liberarse de lo verificable de los hechos y también, sostiene que las ficciones no se escriben para evitar el rigor que exige el tratamiento de la verdad:

Sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento (Saer, 1997:11-12).

La ficción demanda ser creída como tal, ésa es la primera condición de lectura, ya que no se trata de la exposición novelada de una ideología expresada por el autor sino de un tratamiento específico del mundo, a la manera de Pedro Antonio Valdez.

Es posible leer la novela en cuestión como una contribución del autor a la pregunta del arte por la pobreza⁴ y la mirada original de Valdéz para leer la realidad social la vuelve al mismo tiempo inabarcable. El movimiento subjetivo que provoca la lectura motiva la pregunta sobre cuáles son los discursos sociales que configuran culturalmente la sociedad del barrio de Riito y, en consecuencia, si es posible entrever allí elementos de una representación caribeña de la pobreza que se replican en Latinoamérica.

En este cruce de las artes propuesto por la narrativa de Valdez la pregunta central que nos hacemos como lectores y críticos es cómo se construye una estética de la pobreza. ¿Qué recursos se usan y qué elementos integran un texto que da cuenta de la marginalidad y sus formas? La percepción de la pobreza en la novela puede

⁴ Esta reflexión surge a partir de la lectura de una entrevista acerca de los trabajos de Sebastiao Salgado al Dr. Julio Ramos, en la que él afirma: “...la estetización sigue siendo un problema. Pero el riesgo de la crítica a la estetización es que presupone un tipo de opción veraz, un modo naturalista de acercarse a la pobreza y que es sólo otra forma de verosimilitud. Quiero decir: no creo que haya que defender las construcciones de lo real como melodrama en Salgado, pero cabe aproximarse a algo que hay allí, en la obvia estetización del cuerpo en el límite y la muerte. También ahí la belleza es un modo de encarar el horror. Pero el juicio de valor o moral de la estetización presupone la supuesta corrección política de un modelo alternativo que queda sin discutirse. Porque, ¿cómo sería un arte que no estetice de la pobreza?” (Entrevista a Julio Ramos, 2002)

entenderse como una reflexión estética del arte ante esta preocupación social que pone su mirada, esta vez, sobre la vida cotidiana del barrio, las marcas de oralidad en el relato y las condiciones subvertidas en la dinámica cultural.

Los elementos paratextuales permiten arriesgar algunas hipótesis acerca de la historia, sus personajes y su composición, por eso proponemos un recorrido por el interior del texto a partir de los paratextos. Desde el título se puede anticipar que el texto tiene un ritmo particular: el de la bachata, que es un ritmo popular dominicano de origen marginal, sinónimo de fiesta y jolgorio. En sus orígenes la bachata combinaba música, canto y baile acompañados por instrumentos como la guitarra, el bongó y los palitos. También, inicialmente la bachata fue considerada una manifestación musical de los grupos sociales más “bajos” de la sociedad dominicana. Algunos autores afirman que después de la caída de Trujillo la afición por la guaracha y la música autóctona adquiere importante forma tanto en ambientes rurales como urbanos; por su evolución espontánea y anónima no se puede precisar con claridad el momento de consolidación de la bachata. Pero si es posible afirmar que en 1989 el género se populariza con el disco *Bachata Rosa* de Juan Luis Guerra.

El título de la novela explicita lo musical y también, la fusión con el discurso religioso que articulará varias situaciones del relato. La caída del ángel es una forma metafórica de anticipar cómo vive esta parte representativa de la sociedad y, siguiendo una lectura desde este discurso, de qué manera sucumbe ante la tentación del contexto social. El juego de opuestos hombre-ángel y ángel-demonio recorre el relato y los personajes se preguntan acerca de la caída; el paso del hombre-ángel, “hecho a imagen y semejanza de Dios”, en demonio. Por ejemplo en *Vellonera Unus*, el capítulo finaliza con una extraña experiencia a través de la cual Benedicto Pimentel inicia un cambio de perspectiva:

Auxiliado por una lámpara encendida al fondo, leyó un letrero en torpe gótico que llenaba la pared: **“Así como un solo pecado caído sobre un hombre puede condenar a toda la humanidad, así mismo una sola virtud caída sobre un hombre puede salvar a toda la humanidad”**. En ese instante, una cortina corrió de súbito y desde un armario saltó un hombre enristrando amenazante un arma como la luz. Benedicto reaccionó con un pasmo y por su mente comenzaron a pasar de golpe, tal un manojo de barajas cayendo, todos sus recuerdos empapados por un hondo sentimiento de adiós (Valdez: 2003: 36)

Esta frase, resaltada en la novela, se reitera en distintos momentos y, de acuerdo con las circunstancias en las que aparezca serán un consuelo personal o una condena colectiva. Este planteo junto con el del título recorre la historia y anticipan el final de Benedicto Pimentel, uno de los personajes principales de la novela. La ley del todo o nada aludida por la caída, que subyace en este planteo será también parte de la lucha en la que se debate Pimentel.

En el primer epígrafe del subtítulo *Vellonera Unus*, se realiza una recomendación clave “leer teniendo de fondo musical un casete de bachatas” (Valdez, 2001:11). A

través de esta sugerencia se inaugura el pacto de lectura estableciendo directamente la comunicación con el lector y se despierta su curiosidad desde el primer contacto. Por otra parte, considerando el argumento de la novela se destacan en este epígrafe tres ejes principales que recorrerán el texto: la novela escrita por Benedicto Pimentel, los desasosiegos del señor Enterrador y la historia de Liberata, entre otros sucesos. Es interesante detenerse en esta síntesis, que sin alejarse del tono del relato, encabeza cada capítulo y cuenta a la manera cervantina las acciones que lo estructuran.

La novela se organiza en cinco capítulos o velloneras, como las denomina el autor. Además de estar encabezados por una síntesis de acciones principales, cada capítulo tiene un epígrafe que pertenece al fragmento de una bachata de reconocidos autores del género como: Teodoro Reyes, Anthony Santos, Luis Segura, Luis Vargas y Eladio Romero Santos. Estos fragmentos también anticipan algunos de los sentimientos que experimentarán los personajes en el capítulo; a ese paratexto le sigue el título del capítulo, que concentra la atención del lector en algún punto de los ejes señalados.

Los cantos de bachata subyugando con su juego negro de agonías, bulliciosos, terribles, arañando no se sabe qué en el alma [...] Un apagón hizo más larga la espera. La vellonera sería encendida por primera vez desde que el cabaret fuera cerrado unos días atrás. La planta de emergencia fue encendida y una bachata escapó devorante. ¿Cómo pueden fluir tanto dolor, tanta melancolía, tanta amargura de una simple suma de percusión y guitarra? (Valdez, 2003:16).

Al principio de la novela el narrador incluye esta caracterización del género musical y muestra la sencillez de su estructura. Por un lado, destaca los sentimientos que despierta la melodía, sin detenerse en la letra que el lector conocerá a través de los epígrafes de cada capítulo. Por el otro, sus componentes musicales: la percusión y la guitarra son elementos básicos, que desde la sencillez de su combinación se vuelven representativos de los sentimientos humanos que encarna este ritmo musical.

Así como es explícito el aporte de la bachata en toda la novela con el perpetuo sentimiento de melancolía, otro elemento que enriquece y contribuye a la musicalidad del relato es la oralidad. Hay muchos términos o expresiones del texto que responden a la variedad dialectal del español del Caribe, pero no es difícil reponer su sentido para el lector extranjero a esta cultura. Cuando Benedicto Pimentel empieza a introducirse en el mundo del barrio de Riito hace un repaso por la jerga del lugar y explica el sentido de términos como “maipiolería”, “cuero”, “signar”, “tiguer” que, al mismo tiempo, reflejan parte de la jerga de un grupo y una realidad social.

La vellonera es uno de los elementos con los que se inaugura el relato en las circunstancias particulares de la reapertura del cabaret de Riito, donde transcurre buena parte de la historia. La novela empieza junto con el sonido de la música que emite la vellonera en el espacio del cabaret. En esta metáfora de la máquina musical

cada capítulo se puede entender como una canción o una sucesión de canciones, que la vellonera reproduce y casi automáticamente organizan la historia narrada.

El sentido en que se usan algunos términos en el texto señala la manera en la que el lector extranjero al Caribe se ve interpelado por el relato; a medida que uno avanza en la lectura confirma que la vellonera es la máquina que pasa música. Esto se explicita en *Vellonera Quattuor*, cuando el narrador dice:

Geofredo [...] con un impulso repentino roció una cruz de agua bendita sobre la mujer espectral y de un golpe brutal enterró el hacha virgen en la vellonera. La mujer profirió un grito desgarrante, como si la hubiesen rociado con ácido, mientras que la máquina se quebró despachando un detritus de tornillos y cristales. Geofredo rebuscó ansioso en el mecanismo roto, hasta que al fin pudo encontrar, ajada y borrosa, la cédula de Platanón. La Mujer bajó los ojos, derrotados de melancolía (Valdez, 2003:148).

En este fragmento se establece una analogía entre la vellonera y una mujer popular en la novela, que se hace presente a través del refrán *Cuca, la que bailaba con Roquetán* empleado sorpresiva y sistemáticamente en el texto. La música emitida por la máquina y el aparato mismo al igual que la bachata está representada por el género femenino, una mujer con fuerte personalidad, que como las letras de las canciones logra una combinación de elementos capaces de despertar sentimientos de dolor, melancolía y amargura en los hombres. A partir del texto la vellonera es definida, con lo más representativo de la cultura del lugar y se puede ver que es el mismo lenguaje el que da cuenta de su historia y de su procedencia (Ranciére, 2009).

Otro elemento que marca el ritmo de la novela es la oralidad que forma parte del pasado y del presente de los pueblos latinoamericanos y no puede estar ausente en esta representación de la vida en Riito. La herencia oral que recibieron los pueblos del Caribe, por ser muchas de sus culturas ágrafas y analfabetas, les impuso el ritmo y la rima como recursos del lenguaje; en la novela la música tiene el valor de representar la experiencia de la vida y su sentir a través de las palabras. Esto también se evidencia en la incorporación de refranes y modismos, que acompañan el habla de los personajes y dan cuenta de la tradición oral del pueblo dominicano. Por ejemplo, esto se ve en algunas fórmulas que caracterizan y acompañan el nombre propio de los personajes: “Policarpio, *el Tuerto*”, “Benedicto *de la Augustísima Castidad*”, “Santiago *de la Santísima Trinidad*” o “Geofredo *de la Dulcísima Cruz*”, “*La China tiene cocomoldán*” todas estas expresiones al repetirse en diferentes momentos le incorporan musicalidad al relato.

Como se señaló en el inicio de este trabajo, la música es un eje estructural del texto y se complementa con una narrativa construida sobre detalles precisos y una serie de recursos literarios que enriquecen la novela. En el texto son muy importantes las imágenes visuales, las metáforas y las comparaciones con un explícito sentido poético, que conmueven al lector atento a la sutileza con que está construido el

mundo literario. Nos interesa destacar algunas expresiones que ejemplifican el uso poético del lenguaje en la prosa, pero apenas son una muestra de la calidad estética de la narrativa: “Era el tiempo del ciego sabio Teodoro. Los ciegos tienen un encanto natural para cantar la tristeza, porque el dolor de no mirar se les empoza en la garganta” (Valdez, 2003:22) aquí se define de manera original y sensible la ceguera, pocas veces enunciada en un texto. También, comparaciones como: “La vaca olfatea una yerba, la escarba, la mastica. Una garza, vestida de novia hasta la monotonía, se le posa en el lomo y come una garrapata” (Valdez, 2003:26) que nos revelan la mirada poética del narrador en una situación atravesada por la carencia.

El ritmo del relato está construido a su vez sobre la apropiación de textos de diverso género. Lo fragmentario aporta elementos a la historia, construida no sólo por la voz del narrador sino también por una cantidad de relatos populares, oraciones y citas bíblicas. En este sentido, el discurso religioso aparece parodiado en el texto, la inversión y la desacralización de lo religioso puede leerse como formas de la *carnavalización* (Bajtin, 1971) dentro del relato. Hay un lenguaje de símbolos que permite decodificar la inversión de roles característica de la carnavalización, es decir, el traspaso de elementos del carnaval a la literatura.

La novela empieza en el tiempo de carnaval, éste sirve de marco para comprender que las leyes de la vida cotidiana están suspendidas y el proceso social se incorpora a la estructura misma de la obra. Esa incorporación de lo social al relato se da a través de la lengua y de la inclusión de las otras prácticas culturales, que se fusionan con el discurso literario. Una serie de situaciones dan cuenta de la subversión del orden cotidiano dentro del texto, un personaje representativo de este recurso es el cura quien no cree en el milagro de las rosas azules, solo se interesa por la colecta del dinero; también se involucra con la empleada de la casa curial, Liberata, y a ella como a sus pretendientes los manipula en nombre de Dios a causa de sus pensamientos y confesiones.

Otro ejemplo es el misterio del Santo Grial, alrededor del cual gira la novela que Benedicto Pimentel va escribiendo junto con la historia. Este personaje se suma a un grupo de ladrones que se creen los últimos Caballeros de la Orden de la última Virtud, tienen visiones y bajo los efectos de los alucinógenos intentan llegar al Santo Grial. En la novela al igual que “en el Carnaval quedan abolidas todas las distancias entre los hombres” (Bajtin, 1971: 313) y esto se puede ver, especialmente, en la transformación que sufren los elementos y personajes relacionados con el discurso religioso.

El texto incluye discusiones entre los personajes sobre la libertad, el libre albedrío y la figura de los ángeles, enunciada desde el título de la novela. Para los integrantes de la Orden de la última Virtud, personajes centrales de la novela que escribe Benedicto Pimentel dentro de la novela, todos los hombres son ángeles imperfectos condenados a caer y en este punto se establece la relación con la caída

del hombre. Hacia el final de la novela vemos que es Pimentel quien termina con su propia muerte aludida en el título.

Retomando la idea del haz, podríamos decir que la novela se muestra como un espacio de confluencia de las artes, que no sólo le da prioridad a lo musical sino que se vale de la pintura o de las múltiples manifestaciones del lenguaje para reflejar lo fragmentario de la identidad caribeña. El autor logra darle a su relato “el sentimiento poético exacto” (Petit, 2009) a través del ritmo que impone la bachata y la narrativa de una historia enriquecida por las características de los personajes.

Por otra parte, la novela despierta algunos interrogantes sobre cuáles son los componentes de esta sociedad: ¿el ritmo musical?, ¿las pasiones de los personajes que protagonizan la historia?, ¿la superstición?, ¿lo sagrado y lo profano fusionados?, ¿la oralidad de los personajes o la escritura de la novela de Benedicto Pimentel?, ¿la pobreza?, ¿la heterogeneidad? La fusión de todos estos elementos, que hacen a la dinámica cultural de una sociedad, pone a funcionar el concepto de contrapunto sobre el que se construye la novela. En este sentido, la ficción de Valdez permite al lector experimentar el texto como objeto estético, como una metáfora construida en la heterogeneidad de los elementos que permiten pensar los componentes de la cultura del Caribe.

Sin duda, el autor se vale del carácter doble de la ficción, “que mezcla de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario” (Saer, 1997:12). Pero lo interesante, como se mencionó anteriormente, es el tratamiento específico del mundo caribeño a la manera de Valdéz, para quien es inseparable la mirada estética de la realidad del Caribe al menos a través de dos componentes: la música y la literatura.

La composición de los personajes en el contrapunto *entre* lo musical y lo literario

La originalidad del relato está en el ritmo particular que tiene cada personaje, entiendo este término como lo define Benítez Rojo, mucho más que una secuencia de vibraciones, para que estas vibraciones se conviertan en verdaderos ritmos deben estar envueltas por formas culturales. La metáfora matriz del ritmo, como una forma de representar la configuración cultural del Caribe encuentra en este texto una nueva inscripción en el mundo de la ficción. Cada una de las vibraciones y textos aludidos están unidos por la historia de la novela y confluyen en una misma identidad musical, la bachata. Cuando este género musical sale de la marginalidad de sus orígenes y se libera de la sanción negativa de la sociedad, se populariza y este desplazamiento es el que reúne Valdéz a través de las escenas que componen la ficción.

Sin embargo, el autor no desconoce las características marginales sobre las que construye el relato y se encarga de mostrarlas como elementos constitutivos de la bachata. Por eso, elige este género musical como ritmo de fondo y lo plantea como producto del cruce entre los discursos literarios y sociales.

Los personajes de la novela ingresan al relato provocando diferentes vibraciones y cada uno de ellos está construido desde lo musical. El cura es quien escucha música clásica, esto se muestra en sus apariciones y al final de la historia cuando es trasladado por su comportamiento a otro lugar, sus pensamientos están acompañados por la música de Vivaldi. El Machote, esposo de Caridad a quien ella le es infiel con el Gúa, está acompañado siempre por alguna bachata; su estado de ánimo se ve reflejado en la melancolía de las canciones que cantan el sufrimiento por amor.

Por otro lado, es posible reconocer algunos elementos que marcan el ritmo dentro del relato, en paralelo a los instrumentos de percusión que integran la bachata. La lluvia, las campanas, la aparición de la Muerte personificada en la figura de una mujer son elementos que irrumpen a lo largo del relato en momentos claves y podríamos interpretarlos como pequeños golpes de fondo que marcan el ritmo del relato con su interrupción.

La novela empieza y termina con el mismo personaje: Liberata, la empleada de la casa curial, acompañada de la lluvia y el llanto en ambas escenas. En la literatura la lluvia es asociada con una bendición o un lamento de Dios ante las penas de los hombres. Al principio de la historia ella siente ganas de llorar, no sabe por qué y no llora. Al final, llora por todo lo perdido y por la mirada indiferente de la sociedad, en ese momento ella vuelve a ser ajena al mundo como lo fue desde un principio, pero al final tiene conciencia de eso; en ambas escenas el marco y la continuidad del sentimiento incontrolable lo da la lluvia.

Las escenas de cierre y apertura corresponden a diferentes capítulos de la novela inédita de Benedicto Pimentel, titulada *La rosa de la herrumbre*. Este texto que construye a medida que avanza la historia, entrelaza personajes y situaciones con la novela; de modo que podría leerse como un texto dentro de otro texto, simulando una historia que como las muñecas rusas se incluyen y diferencian una de la otra en una sucesión de tamaños y colores.

Benedicto Pimentel es un joven que está buscando escribir una novela y para eso se traslada a Riito en busca de una buena historia, siguiendo algunas de las *Normas para escribir novelas* de su iniciador, el Doctor Prudencio de la Hoz. En la novela figuran los textos de los faxes que Pimentel le envía a su maestro, donde se presenta el viaje en términos de experiencia y veremos cómo cambia su perspectiva. Al principio cuenta:

Mi cuarto no tiene agua, ni baño, ni cocina; todo su ajuar lo componen una cama replegable y una mesita casi derrotada por la polilla. Hay una fonda al otro lado del canal, que no es muy higiénica aunque cocinan delicioso. Aquí nadie me molesta [...] ¡Todo es estupendo! ¡Exactamente la pobreza que necesito! Quienes sostienen que el paraíso no existe en la Tierra, Doctor, pueden confirmar su teoría poniendo de ejemplo este barrio. Me paso los días tomando apuntes del barrio y de esta gente, para mí tan exótica... (Valdez, 2003:22-23)

Pimentel, un joven de clase social alta en busca de una experiencia que le permita escribir una historia interesante, poco a poco se va al mundo del barrio y termina siendo parte del mundo narrado. Primero, la experiencia que modifica su visión es evidente en el comentario acerca de la comida, después en el intercambio con la gente y en su contacto con Geofredo y Santiago. El texto incluye también una respuesta de su maestro, quien le advierte “prudentemente” de los posibles engaños que puede estar viviendo y le pide que abandone esa aventura. Pimentel contesta con otra carta negándose a volver y poniendo en cuestión los criterios para escribir que el maestro le había recomendado.

La evolución de este personaje y la escritura de la historia son ejes centrales del relato. Es interesante señalar cómo cambia la mirada del personaje con respecto a su entorno. Un buen ejemplo se puede observar en el contraste de la cita anterior, en la cual se manifiesta cierto rechazo por ese mundo y la siguiente, donde el personaje asume una postura crítica basada en la defensa social. En el siguiente fragmento de *Vellonera tres*, después de visitar la cárcel para cumplir con la Misión de la última Virtud el narrador afirma: “...la mayoría de los presos son personas que han delinquido por la carencia de estos beneficios (educación, salud, comida...); es decir, que han sido estafados por la sociedad. Cada preso simboliza un fracaso social” (Valdez, 2003:103). El cambio de posición del personaje es radical, pasa de una posición individual a entender la realidad social del barrio de Riito, experimentando sus mismas necesidades y carencias.

Pimentel es influenciado por Geofredo, Santiago y Morgana, quienes se creen Caballeros de la Orden de la última Virtud. Es decir, los últimos herederos de La Orden del Temple que tiene como Sagrada Misión salvar el Santo Grial; en busca de este objetivo tienen visiones, se entregan a los efectos de las drogas, ofrecen sacrificios, etc. Pimentel se suma a estas aventuras que al principio le resultan interesantes por ser producto de la imaginación y de los alucinógenos hasta que al final terminan con su vida.

Es necesario rescatar la referencia al Quijote de la Mancha y la relación con estos personajes en dos momentos de la historia. Primero, cuando Pimentel es nombrado por Geofredo y Santiago como Caballero de la Orden, la construcción de la escena y el lenguaje que usan los personajes tiene como intertexto el capítulo III de la obra de Cervantes, con la diferencia de que todavía en estas circunstancias no es el futuro caballero, Benedicto, quien vive en el mundo de la ficción sino los otros. Una segunda situación se da en una reunión con el uso paródico del intertexto, cuando el narrador cuenta: “Al verlos trabajar a dúo, Benedicto se divirtió con la idea de que ambos parecían actores de una obra de teatro pueblerino en la que el don Quijote quedó más gordo y el Sancho resultó demasiado largo” (Valdez, 2003: 82)

Por otra parte, Liberata es un personaje central en la novela ya que alrededor de ella giran el cura y el sacristán, quienes la pretenden a pesar de su fealdad. El

sacristán le declara su amor en varias ocasiones y sigue los consejos de su hermano para conquistarla; sin embargo, no lo consigue. El padre Ruperto no contribuye a que la relación entre los jóvenes prospere. Hasta que un día el sacristán se da cuenta de los intereses del cura por Liberata y los hace públicos; además, como forma de rebelarse se convierte a la religión evangélica.

Otro personaje importante en la historia es el Gúa, futuro muerto y eterno anunciado en el texto, quien encarna la trasgresión de todas las normas sociales establecidas. El narrador lo presenta así:

Era un tíguere arrestado y sin ética, de esa clase de hombres que por trescientos pesos le clavaría los clavos a Jesús, o por trescientos pesos le desclavaría los clavos a Jesús. Un tipo sin origen, sin futuro, apenas con un presente tan fugaz como el trago de ron que ahora mismo va a beberse: el unidimensional, el sin historia. Tipo anotado en el cuadernito de la muerte... (Valdez, 2003: 16)

El Gúa es el amante de Caridad, la esposa del Machote quien a pesar de su fama no logra retener a su lado a su mujer. Es el delincuente contratado para matar al gobernador, por eso es llevado a la cárcel. Este último tiene amores con la China, quien es engañada durante su juventud y, más tarde, se convierte en prostituta.

El Enterrador es quien peregrina durante toda la novela para que le paguen el entierro de "Policarpio, el Tuerto" que se había suicidado. Es un personaje particular porque habla directamente con la Muerte y sabe quiénes van a morir, ya que un día leyó el cuadernito donde figuraban las próximas víctimas. Al conocer ese secreto el narrador lo presenta como el personaje que despide a otros en distintas escenas, la reiteración de su presencia en momentos centrales de la historia es otro elemento que marca el ritmo del relato. Por ejemplo, cuando el Machote mata a Caridad el narrador cuenta: "La mujer enmudeció de sorpresa. Empuñó decidida la maleta y se dirigió desafiante a la puerta de la sala. En ese momento descubrió consternada la mano del enterrador que pasaba diciendo adiós por la ventana. El Machote reaccionó tirándola del pelo contra el mueble..." (Valdez, 2003:127)

En síntesis, la importancia de los personajes está en que éstos representan las características y sentimientos del hombre desde los que el autor hace posible la proximidad con el lector. El contrapunto como interacción organiza el pensamiento de Valdez, quien no propone una síntesis de autores, textos, o ideas sino que expone la simultaneidad o temporalidades múltiples de la dinámica cultural, que se escucha en las voces de los personajes, en la música, en los textos referidos, es decir, en la manera que asume la escritura de la historia.

A modo de conclusión

La confluencia entre música y literatura expresa no sólo la individualidad creadora del autor, sino también la visión del mundo expuesta desde las modulaciones articuladas por las voces de los personajes y la confluencia de discursos en la totalidad del relato. *Bachata del ángel caído* se emparenta por una parte, con una cadena de textos que lo inscriben en la historia y por otra, participa de una manera inmediata, sincrónica, en el diálogo ideologizado que le plantean el contexto literario y las condiciones sociales de su propio tiempo (Barei, 1991).

La importancia que el autor le da al lector es un punto a considerar en esta conclusión, ya que Valdez piensa un lector interpelado por el texto y por la realidad social representada en la historia; un lector sensible a la vida de los personajes y al borroso límite ficcional en el que se construye el relato. La concepción de literatura del autor se puede leer en la construcción del relato, la literatura es social para Valdez y expresa a la sociedad ocupándose de sí misma, es decir, de la manera como las palabras contienen el mundo (Rancière, 2009:62).

La pobreza no puede estar fuera de esta representación y por eso, el aporte del autor para leer desde el arte las carencias del barrio de Riito señala la originalidad de la historia. Una realidad social contada con las herramientas que proporciona la ficción nos muestra escenas replicadas en diferentes puntos de la geografía latinoamericana.

La percepción de la pobreza de Valdez se ve en los recursos para describirla, como la metáfora, la analogía, las imágenes visuales, la intertextualidad, etc. y los elementos que la integran: la basura y el hedor, el agua podrida, los restos, el robo, la promiscuidad, el suicidio, la violencia, la muerte, el delito, la prostitución, las drogas, la superstición, la devoción religiosa, la oralidad, los sueños fracasados, la música considerada marginal, la visitas políticas-electorales y sus promesas, etc. parecen ser el telón de fondo de la realidad del barrio de Riito y, en muchos casos, dan cuenta de la ausencia del Estado. Estos elementos atraviesan las clases sociales y los discursos culturales. La música y la literatura universalizan la pobreza a través de su confluencia y contribuyen a que el arte pueda dar cuenta de ella y no silenciarla.

La propuesta del autor puede leerse como una estilización de la bachata en la literatura, es decir, Valdez escribe la novela *a la manera de* la bachata respetando su ritmo musical y su tono melancólico. La originalidad creativa está en la elección de este género por parte del autor que lo considera particularmente representativo de la sociedad dominicana y perceptible para el lector no sólo en las citas de las canciones sino también en el sentido de lo humano representado en el relato. La novela hace visible la pobreza estetizada desde un género musical y el discurso literario, volviéndola más amable que violenta por el ritmo de la bachata; pero, sin duda, la novela invita al lector a leer la forma de organizar un pensamiento cifrado en el contrapunto cultural.

Bibliografía

- Andruetto, María Teresa. (2009). *Hacia una literatura sin adjetivos*. Córdoba: Comunic-Arte.
- Arán, Pampa y Barei, Silvia (2009). *Género. Texto. Discurso. Encrucijadas y caminos*. Córdoba: Comunic-Arte.
- Bajtín, Michael (1971) "Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa", *Eco Revista de la Cultura de Occidente*, XXII, 129, enero, 311-338, Colombia, ABC Editores.
- . (1998). *Estética de la creación verbal*. España: Siglo Veintiuno Editores.
- Barei, Susana. (1999). *De la escritura y sus fronteras*. Córdoba: Alción Editora.
- Derrida, Jacques (entrevista con Jean-Louis Houdebina y Guy Scarpetta con Carmen Gonzalez Maurín). (1977). *Posiciones*.
<http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/horacio_potel.htm (21 junio 2010)>
- . (1997). *Mal de archivo*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Petit, Michèle. (2009). *El arte de la lectura en tiempos de crisis*. México: Editorial Océano.
- Ramos, Julio (2002). *Por si nos da el tiempo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (entrevista de Flavia Costa) "Retratos de la "vida desnuda"" en: Clarín.com. Revista N. 25.05.2002.
- Rancière, Jacques. (2009). *La palabra muda. Ensayos sobre las contradicciones de la literatura*. Argentina: Eterna Cadencia.
- Saer, Juan José. (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- Valdez, Pedro Antonio. (2003). *Bachata del Ángel caído*. Santo Domingo: Isla Negra Editores.

Página consultada:

- (2007). "Orígenes de la bachata".
<<http://www.educando.edu.do/Portal.Base/Web/VerContenido> (26 Febrero 2010)>