

# El culto a la palabra

y la representación del  
lenguaje del bar en  
*Bachata del ángel caído*:  
narrativa maestra de la  
República Dominicana  
en el Postrujillato

## The Cult of Literacy

and the Representation  
of Bar Language in *Bachata  
del Ángel Caído*: Master  
Narrative of The Dominican  
Republic During  
Post-Trujillo Era

**Amilkar Caballero\***, **Eliana Díaz\*\***  
Universidad del Atlántico, Colombia

DOI: <http://dx.doi.org/cl.23.2016.3>

- \* Doctor el Literatura comparada de la Universidad de Arkansas, Estados Unidos. Docente de tiempo completo, Universidad del Atlántico.
- \*\* Magíster en Literatura Hispanoamericana del Caribe, Universidad del Atlántico. Docente de tiempo completo, Universidad del Atlántico.



Recibido: 4 de agosto de 2015 \* Aprobado: 13 de noviembre de 2015

## Resumen

Este trabajo analiza la reconfiguración de la idea de nación, la emergencia de subjetividades y las relaciones entre ellas que Pedro Antonio Valdez, escritor dominicano, lleva a cabo en su primera novela, *Bachata del ángel caído*, en el contexto de las medidas sociales y económicas introducidas por Joaquín Balaguer en la República Dominicana al final del siglo XX. Mi tesis central es que este autor intenta “presentar” a esas subjetividades a través de la inclusión de fragmentos de bachatas y boleros que ilustran esas reconfiguraciones de la nación dominicana y a través de la parodia del intelectual tipo *boom* y de la representación que este hizo de las clases subalternas.

## Palabras clave

Bachata, Representación, Subjetividades, Parodia, Intelectuales.

## Abstract

This paper analyzes the reconfiguration of the notion of nation, the emergence of new subjectivities and the relationships among them that Pedro Antonio Valdez, a Dominican writer, does in his first novel, *Bachata del ángel caído*, within the context of socio-economic reforms carried out by Joaquin Balaguer in the Dominican Republic at the end of the 20th Century. I claim that this writer intends to “present” those subjectivities by inserting pieces of bachatas and boleros that help to illustrate those reconfigurations and by mocking the intellectual of the Boom and the representation this one made of subaltern subjects.

## Keywords

Bachata music, Representation, Subjectivities, Parody, Intellectuals.

Voy a hablar de la mujer  
 que viene a la capital  
 A los tres días se pone  
 que no se puede aguantar  
 Y se tira a caminar  
 a la calle sin compañía  
 Y hasta con otro te engaña  
 quizás con tu propio amigo  
 Y por eso te digo  
 que aquí la mujer se daña  
 Oye hermano mío  
 aquí la mujer se daña  
 si te hace falta el calor  
 de tu linda mujercita  
 No, no vendas tu casita  
 pa' traerla a la capital.

Manuel Chalas

Esta bachata interpretada por Manuel Chalas podría servir para ilustrar uno de los aspectos de la perspectiva desde la que Pedro Antonio Valdez enfrenta los cambios sociales y económicos y la reconfiguración de identidades en la República Dominicana en la era del Postrujillato en su primera novela *Bachata del ángel caído*. Es este aspecto el que estructura una labor de duelo por un *ethos* –de origen judeo-cristiano– perdido, en la que el autor percibe, siguiendo a Idelber Avelar (1999) en su descripción del tropos del duelo en la literatura, “the uniqueness, the singularity, of the lost object as staunchly resisting any substitution, that is, any metaphorical transaction” (p.203). Valdez, como Chalas, se apega al pasado y se lamenta por el cambio que lo ha trastocado y amenaza con borrarlo. El otro aspecto, nos muestra a un Valdez que celebra la ‘decentración’ del sujeto nacional y la emergencia de nuevas subjetividades que entran a dialogar con este en el nuevo marco histórico-social de la isla. Fenómeno que también es producto de ese cambio. Valdez se ve a sí mismo como el intelectual demiurgo que debe asumir un rol central en la reconstrucción del relato nacional y de la reconfiguración de las subjetividades que lo deben conformar. Para tal fin debe escribir una narrativa maestra que englobe estéticamente la totalidad de las formas de unión entre los miembros de la comunidad imaginada dominicana. Esta

postulación de ‘*grand récit*’ o ‘metanarrativa’<sup>1</sup> en la literatura dominicana del Postrujillato se vale de los dos elementos clave de las ‘metanarrativas’ literarias hispanoamericanas, el valor cultural<sup>2</sup> de la palabra y la obra literaria y la representación de las clases subalternas a través de la reproducción de sus discursos orales, en este caso, los discursos generados en el microcosmos de esa sociedad dominicana “urbanizada”, el bar. Cabe señalar que existe una tensión entre la adopción necesaria de ese rol por las pulsiones del campo socioeconómico y la puesta en entredicho del mismo a partir de la parodia, del personaje Benedicto Pimentel, de la novela que este escribe, y de su visión de la literatura. Mientras el autor intenta criticar al intelectual demiurgo y a la literatura sacralizada a partir de la mencionada parodia, del uso del pastiche y del diálogo de aquella con las letras de bachatas y boleros, géneros no canónicos, su lenguaje netamente académico y la representación que intenta hacer de los subalternos a partir de esa reproducción del “habla de los bajos fondos”, es un imperativo que le impone el campo político. Al igual que en la década del sesenta en la mayoría de los países de Hispanoamérica cuando las energías utópicas permearon a los intelectuales de la región con el triunfo de la Revolución Cubana y la victoria de Allende en Chile y programaron *grands récits* basados en “lo latinoamericano”, la era del Postrujillato con las reconfiguraciones mencionadas, programó la aparición de nuevos *grands récits* basados en las intersecciones entre formas de vida tradicionales y formas de vida “modernas”, formas estéticas canónicas (la novela) y formas estéticas populares (la música), y lenguaje académico/“estético” y lenguaje de la calle. En este sentido, la parodia para Valdez es una herramienta para abrir nuevas posibilidades a la literatura dominicana con miras a enfrentar los desafíos de los abruptos cambios socio-económicos durante el mencionado período. Como acota Hutcheon (1980), hablando de la relación entre la parodia, la alegoría y la puesta en abismo, la parodia no es solo una forma de develar un sistema que no funciona, sino un proceso creativo y necesario por el cual nuevas formas aparecen para revitalizar la tradición y abrir nuevas posibilidades al artista (p.50). El uso de la parodia en *Bachata del ángel caído* no solo busca mostrar lo que no funciona en la literatura de la vanguardia y el *boom* sino crear nuevas formas de organizar y presentar el material estético.

- 
- 1 Jean Francois Lyotard al teorizar sobre la posmodernidad define las metanarrativas como relatos que buscan legitimar el conocimiento y que implican una filosofía de la historia (p.xxiv) y que construyen sujetos (p.34). Lyotard plantea la muerte de estas grandes narrativas en la posmodernidad, movimiento que comenzaría en la década de los ochenta. Pedro Antonio Valdez escribe *Bachata del ángel caído* en la década de los noventa y a pesar de que plantea una decentración del sujeto, la tendencia hacia la heterogeneidad (de la sociedad dominicana), característica central de lo posmoderno (Lyotard, 1984, p.xxv), sigue aspirando a construir una metanarrativa de esa sociedad.
  - 2 El valor cultural, siguiendo a Benjamin (1989), se refiere al carácter ritual de la obra de arte en el que predomina su existencia por encima de su necesidad de ser exhibida.

*Bachata del ángel caído* es un texto que narra las vidas de los miembros de la comunidad del Riito, un barrio popular en Santo Domingo, al que llega Benedicto Pimentel, un estudiante universitario apasionado por la literatura que quiere escribir una novela a partir de la vida de los habitantes de ese barrio. La novela está dividida por “capítulos” llamados Velloneras y su respectivo número. Cada vellonera tiene un resumen del capítulo y va seguido de un trozo de la letra de una bachata. En algunos capítulos encontramos capítulos de la novela de Benedicto Pimentel llamada “La rosa de la herrumbre”. También hallamos cartas de Benedicto a su mentor literario y partes de su diario al final de la novela. En cualquier parte de los capítulos hay trozos de bachatas o de boleros cuyos contenidos son metarrelatos de las historias que la novela está contando. El autor transcribe igualmente los papelitos que el sacristán de la iglesia envía a Liberata, la empleada de la casa curial, de quien está perdidamente enamorado. Los personajes centrales de la obra son el padre Ruperto, quien tiene relaciones pecaminosas con Liberata; El Gua, un “tíguere” o truhán que saca ventaja de cualquier situación; El Machote, trabajador de una construcción a quien su esposa caridad le es infiel con el Gua porque no la satisface en la cama; La China, la prostituta preferida del Gua; Benedicto, el escritor de novelas, que se enreda con Geofredo, Morgana y su amigo, unos drogadictos que crean una especie de cofradía. La obra termina con el asesinato de Caridad por parte del Machote y con la muerte de Benedicto por una sobredosis de droga.

El autor va contando historias paralelas que estructuran una especie de mundo que busca abarcar diferentes aspectos de la vida de la comunidad del Riito y diversas subjetividades. Dentro de esta estructuración, nos enteramos del triángulo amoroso del padre Ruperto, Liberata y el sacristán; del suicidio de Policarpio, el Tuerto, quien ha enfrentado al Padre al descubrir su actitud licenciosa con Liberata; de la búsqueda eterna del Platanón, el mudo del pueblo, quien ha extraviado una vaca que le dieron a cuidar; de la relación homosexual entre el Machote y el Mecedora (un homosexual del barrio) que finaliza con una golpiza a este último; de la historia de por qué La China terminó en el bar del pueblo a pesar de pertenecer a una familia con buena situación económica; y de las actividades fuera de lo común de Geofredo y sus amigos que concluyen con el suicidio del primero de ellos.

### **Lenguaje de la vanguardia intelectual y los discursos generados en el bar: resignificación de las identidades nacionales**

La novela “*La rosa de la herrumbre*” está escrita en una prosa grandilocuente,

exultante: “Los cantos de bachata subyugando con su juego negro de agonías, bulliciosos, terribles, arañando no se sabe qué en el alma”<sup>3</sup> (p.16); una sintaxis bien cuidada: “Llovía. Llovía con insistencia y saña, hasta el aburrimiento. La lluvia debe sentir hastío de tanta verticalidad, de tanto desgano frío” (p.15); un léxico “propio”, como el del *boom*, que conjuga vocabulario académico y localismos ficcionalizados: “El padre se llevó la mano al estómago y se zangoloteó entre las sábanas provocando un crepitar descompasado, lento, de hojas podridas” (p.18); y una actitud de “encantar” la realidad a través de ese léxico, de mostrar lo fantástico dentro de la cotidianidad de un mundo premoderno:

¿A cuántos ha enterrado usted?, quiso escucharle preguntar al difunto. Pero no le contestó. El otro se sentó desconsolado sobre un peñón. Veía la pala organizar una pirámide de tierra que apuntaba obscuramente hacia la luna. ¿Cuál número saldrá el domingo?, volvió a imaginar, y como permanecía en silencio, fue como si le oyera decir, lloroso: Responde algo, coño, ¿no me ves que estoy muerto? (p.24)

La novela principal, cuyo autor es Pedro A. Valdez, está también escrita con esas características. Aunque en realidad sabemos que “La rosa de la herrumbre” es un texto apócrifo que se le atribuye a Pimentel para poder llevar a cabo la puesta en escena del rol del intelectual “decimonónico” en Hispanoamérica y mofarse de él. Sin embargo, esta entronización bufa termina no siendo coherente con el resto de la novela pues esta sigue siendo parte de la economía de la ciudad escrituraria. Ella es, sin lugar a dudas, una puesta en escena que revela una aspiración, un deseo inalcanzable para Valdez en el contexto en el que surge esta, su primera novela. Es necesario señalar cómo durante el Trujillato los intelectuales hombres habían sido doblemente emasculados en tanto inferiores “virilmente” a Trujillo (recordemos su costumbre de obligar a su círculo de colaboradores a “cederle” a sus mujeres<sup>4</sup>), y debido a que se vieron obligados a ceder sus plumas a los intereses económicos y políticos del dictador. Esto generó una especie de intento por autonomizar el campo estético después de la caída de Trujillo, de estetizar lo más posible la producción artística en la isla. En términos generales podría

3 Para este trabajo he utilizado la siguiente edición de este texto: Pedro Antonio Valdez, *Bachata del ángel caído*, Isla Negra Editores, 2000, Santo Domingo, 187 p. Para evitar la proliferación de notas, las páginas de las citas de la novela se encontrarán en paréntesis introducidas por la letra p.

4 Nancy Robinson (2006) afirma que las “Families in the Dominican Republic used to hide their daughters when Trujillo was visiting their areas, for if one of the girls was seen and caught the eye of the dictator, there was no way of refusing the invitations that were delivered by the messenger” (p.176).

describirse gran parte de la literatura que sucedió a la muerte de Trujillo como una literatura politizada que buscaba evadir la dependencia al poder operada por Trujillo a partir de una búsqueda del purismo estético<sup>5</sup>. Se trata de un intento por restablecer el valor cultural del objeto literario que lo hace “especial” y que le había arrebatado. Más adelante, con la toma del poder por parte de Joaquín Balaguer, uno de los antiguos colaboradores de Trujillo, se inició un período de industrialización que apuntaba a modernizar el país. Esta industrialización provocó una emigración masiva de habitantes del campo hacia las ciudades en busca de trabajo (Pacini Hernández, 1991, p.107). Y este cambio de entorno generó una transformación de las prácticas culturales y de los modos de vida de esa masa de individuos de las clases populares. De un *locus amoenus* (el campo con sus paisajes naturales, su paz y la cohesión social que propiciaba a sus habitantes) pasaron a un *locus eremus* (de condiciones adversas en términos de vivienda, de consecución del sustento, de salubridad y de sosiego, entre otras cosas) que los obligó a buscar un reemplazo para ese *locus amoenus* perdido, un lugar donde evadir estas condiciones adversas y donde encontrar la cohesión fracturada por la ciudad. Este espacio fue el bar. El bar proveía diversión, ayudaba a construir todo un entramado de relaciones sociales, posibilitaba el acceso a manifestaciones culturales que por su asociación con lo subalterno no eran accesibles en otros lugares de la ciudad (de las cuales el caso más paradigmático en la República Dominicana es el de la bachata, música asociada a las clases bajas por su lenguaje vulgar y coloquial y sus temáticas poco “sublimes”), permitía relaciones sexuales sin compromiso y ayudaba a la consolidación de diversas subjetividades por el contacto libre y familiar que propicia y acepta el lenguaje soez coherente con ese tipo de relaciones y con la ruptura que esas subjetividades plantean frente al dominio del sujeto masculino. Por eso, en *Bachata del ángel caído* el bar no es simplemente un lugar más donde se desarrolla la acción o se construye una atmósfera propicia para configurar un fin estético como en “La mujer que llegaba a las seis” de García Márquez, por ejemplo, o el lugar donde se hace apología a la vida bohemia, como en *Tres Tristes Tigres* de Cabrera Infante, sino un microcosmos que le sirve al autor para postular la forma en que se llevan a

5 Véase por ejemplo el análisis que hace Adam Lifshy (2008) sobre la novela *El masacre se pasa a pie* de Freddy Prestol Castillo y el cuento “La mancha indeleble” de Juan Bosch publicados después de la caída de Trujillo donde ese autor plantea que el uso de recursos estéticos como la alegoría y de la polifonía por parte de estos autores dominicanos deja a los lectores en libertad de interpretación, a diferencia de la más conocida novela de Vargas Llosa, *La fiesta del chivo* que por su carácter de denuncia restringe la labor de interpretación. De igual forma, véase el análisis de Ana Gallego Cuiñas y A. K. Efrain (2008) sobre la narrativa del Trujillato en donde resaltan novelas que se alejan de la literatura comprometida como *Los ángeles de hueso* de Marcio Veloz Maggiolo, novela experimental; *Los algarrobos también sueñan*, novela fantástica de Virgilio Díaz Grullón y *Las tinieblas del dictador*, novela que pertenece al realismo mágico, de Haffe Serule.

cabo procesos de resignificación de la identidad nacional en el período posterior a la caída del Trujillato muy a la manera de como sucede en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de Arguedas, donde también el autor pone en escena cómo la modernización y la expansión del capitalismo transnacional alteran los modos de vida y el *ethos* de los indígenas peruanos. Y este replanteamiento del proyecto de construcción de la identidad nacional supone como imperativo la adopción de ese tono grandilocuente, de una actitud sacralizadora, de un rol demiúrgico acorde con la magnitud de ese proyecto.

Pero si por un lado Valdez pone en escena esta resignificación de la identidad nacional y “llora” por la transformación radical del *ethos* del dominicano de provincia, tal como lo hacen los bachateros, y de ahí por supuesto su escogencia del contrapunteo entre literatura y bachatas para estructurar su novela, por el otro lado, Valdez celebra la emergencia de subjetividades “otras” que retan la primacía de la masculina en general y de la “supermasculina” entronizada por Trujillo y materializada en el “tíguere”, personaje que se impone, se mofa, supera, tima y subyuga tanto a las mujeres como a otros hombres. La escritura de Valdez está respondiendo así a los cambios poblacionales ocurridos por la emigración masiva de individuos de las áreas rurales propiciada por los procesos de industrialización que impulsó Balaguer. Como señala Pacini Hernández (1991), “Of the new arrivals in the city, more than half were women. They were expelled from rural areas at greater rates because they were less central to the rural agricultural economy” (p.352). Esta mayor proporción de mujeres frente a sus contrapartes masculinas junto al hecho de que la ciudad les permitió acceder a mejores posibilidades de empleo, incluidas las de los bares “as waitresses and prostitutes as a last resource - either permanently or on occasional basis” (Pacini Hernández, p.352), hizo visibles a las féminas en las ciudades dominicanas, las empoderó y alteró las jerarquías de poder en los nuevos núcleos familiares y el *ethos* en el que se basaba la familia nuclear rural que estaba conformado por valores heredados de la tradición judeo-cristiana traída por España y por patrones de relaciones heterosexuales cuya característica principal era la fidelidad.

*Bachata del ángel caído* intenta mostrar, entonces, la totalidad de la experiencia de los dominicanos en este período, todas las intersecciones entre modos de vida y valores tradicionales y entre modos de vida y valores “modernos”, y principalmente, el paso de la sociedad pre-moderna “socialmente cohesionada” a una sociedad moderna “socialmente fracturada”. Valdez intenta “corregir” esa fractura con un lenguaje que cohesiona y que aglutina las prácticas discursivas que permiten entender las nuevas relaciones entre las subjetividades emergentes en



este nuevo contexto con el lenguaje de la vanguardia intelectual hispanoamericana. En otras palabras, Valdez trata de tender un puente entre el mundo tradicional (deseado) que desaparece progresivamente y el moderno (invasor) que destruye aquel a partir de un lenguaje en el que ambos toman sentido y son significados. Sin embargo, existe entre esos lenguajes una relación de subalternidad. El primer lenguaje es insertado dentro de la economía de lo escritural y por tanto ficcionalizado, proveído de connotaciones estéticas y rodeado y “abrumado” por una mayor cantidad de variantes lexicales del segundo. Es el lenguaje de la vanguardia intelectual el que más abunda y el que predomina. Esto quiere decir que ese lector modelo no es nadie más que los numerosos lectores capaces de reconocer el hipercódigo de lo latinoamericano construido por los intelectuales pertenecientes al *boom*. Esto explica por qué Valdez recurre a técnicas vanguardistas similares a las de esos escritores y al lenguaje creado por ellos.

### **Sintaxis, microsemióticas asociadas al sexo sin compromiso y representación de los subalternos dominicanos**

Quiero hacer énfasis en el hecho que la novela, como el título lo sugiere, quiere ser una gran bachata que “cante” la realidad dominicana de los años sesenta a los noventa, incluida la degradación del ser humano y del núcleo familiar tradicional de la isla. Y en como en las bachatas Valdez pretende hablar por el sujeto-pueblo dominicano usando su lenguaje callejero y cargado de alusiones sexuales. Pero a diferencia de las bachatas, él lo hace dentro de los patrones y estructuras del lenguaje escritural y termina estetizando esa realidad. Miremos, por ejemplo, el siguiente extracto de la *Vellonera Duo*,

El Machote se puso de pie dando un manotazo contra la mesa y se paró a la ventana. Contempló con náusea al Mecedora, quien mariconeaba bajo la lluvia deshojando pétalo por pétalo una flor. Se volteó hacia su mujer. La miró inconcluso, la miró sin pensar que ella curiosamente estaba pensando *y pensar que cuando yo era una bebé este pendejo ya podría preñar a una mujer*, la miró distraído y temió que por primera vez que los diez o doce años que le llevaba se pudieran convertir en distancia. (Énfasis original) (p. 59)

Las frases están cuidadosamente conectadas por signos de puntuación y son breves y concisas para evitar la densidad de sentido que las construcciones extensas conllevan. Palabras de la jerga callejera como “mariconear”, “pendejo” y

“preñar” están rodeadas por léxico menos coloquial como náusea, deshojar o contemplar. Este es el tipo de escritura que domina la novela. Valdez construye su verbo con el cuidado de un orfebre y ficcionaliza la lengua callejera que representa el cambio que se opera en la sociedad dominicana: “¡Jumm! Aspiró la señora que tiene misterios, asida fuertemente a la espada cuarteada de un ángel de yeso. Cuerpo zangoloteado y una voz ronca, cantarina, que parecía emitida en otra parte, descifrando las manchas de café escritas en la taza” (p.90). De nuevo la palabra “zangoloteado” aparece rodeada de vocablos menos prosaicos como “asida”, “descifrando” o “cantarina”. Asimismo, la puntuación, particularmente el uso de la coma, está cuidadosamente empleada.

La sintaxis nos revela igualmente que Valdez está representando a los individuos de las clases bajas, está intentando hablar por ellos y está configurando el mundo que él cree podría ser el apropiado para la comunidad de la isla en la época del Postrujillato. Las prostitutas del bar del Riito usan la misma sintaxis cuidadosa que la voz autorial emplea. En un diálogo de Crucita con La China leemos, por ejemplo: “La policía lo detuvo anoche, cuando él venía de acostarse con la mujer aquella, la que sabemos...” (p.79). Observamos de nuevo las frases cortas y concisas que no dan lugar a ambigüedades.

Sin embargo, cuando se trata de representar a ese sujeto-pueblo, Valdez sabe que debe liberarse del lastre que supuso la estrecha relación de intelectuales y poder en los proyectos excluyentes de constitución de naciones en Hispanoamérica y, por supuesto, en República Dominicana. Valdez parece creer, además, que la representación hecha por los intelectuales que le antecedieron no puede dar fiel cuenta de las subjetividades subalternas en la isla pues los cambios en el campo económico y político las han trastocado y han generado nuevas subjetividades y nuevas formas de interrelación entre ellas. Esta convicción se traduce en la parodia del rol del intelectual y de la representación de las clases subalternas que el autor hace a través de la figura quijotesca de Benedicto Pimentel. El rol del intelectual se parodia a través de la costumbre de Benedicto de presentarse como “escritor de novelas”, es decir, como intelectual. Lo particular y risible es su insistencia en presentarlo como su oficio, lo que lo emparenta con el escritor burgués. En Hispanoamérica solo el escritor del *boom* alcanzó relativa autonomía estética y económica. Otra cosa particular de Benedicto es que no vive de su producción pues apenas la está empezando y a diferencia del escritor tipo *boom*, él ya tiene dinero, por tanto la literatura no es un medio para subir en la escala social y adquirir capital económico.

De igual forma, Valdez parodia el género novela mismo, particularmente su tendencia a la imitación de la realidad que proyecta la ilusión en el lector de tener una copia exacta de la misma. Benedicto en su diario escribe: “Bajo las directrices de mi entonces mentor, pronto me embarqué en una empresa apasionante: la escritura de una novela. Una novela única, trascendental, que recogiera la esencia de la gente de abajo” (p.89). El uso de la palabra trascendental nos remite a la actitud comúnmente otorgada a la literatura canónica o de élite, lo que implica que al mofarse de la empresa de Benedicto, Valdez se burla de este tipo de literatura aunque, como ya señalé, su novela busca precisamente trascender y enviar mensajes ideologizantes con relación a la reconfiguración de la identidad nacional. Esto confirma, siguiendo a Linda Hutcheon (1985), que la parodia busca establecer una diferencia entre lo parodiado y el texto que parodia y al mismo tiempo, muestra una tendencia hacia el conservadurismo. Por eso se parodia al intelectual tipo *boom* pero Valdez sigue conservando algunos de sus rasgos. El diario de Benedicto nos dice al respecto de la visión sobre el género al que pertenece su producción que intenta captar la “esencia de la gente de abajo”. Sin embargo, el hecho de que existe gran distancia social y económica del joven Benedicto frente a esos “de abajo”, junto a su no disimulado menosprecio por esas personas, ratifica el carácter burlesco de Valdez frente a esta visión. En efecto, Benedicto frecuentemente habla despectivamente de las personas del barrio y del lugar al que llama “mundo de miseria” y al que describe como “una extensión larga de tierra partida en dos por un pequeño canal de aguas sucias. A un lado del canal, casas roídas por la miseria, niños harapientos, perros pulgosos, un olor a sueños achicharrados y comadres aburridas oreando su miseria al sol” (p.22). Hay un filtro de clase en su visión que parece ser el centro de la crítica de Pedro Antonio, nacido en La Vega, lugar donde suceden los hechos de la novela. Además, el autor apunta su crítica hacia la mirada “externa” que el intelectual puede tener por estar en el “mundo intelectual” y no en el “real”. Incluso, la inmersión *in situ* no será suficiente como no lo es para Benedicto. Por eso casi todos sus textos narrativos se desarrollan en el lugar donde nació y donde aún reside.

En últimas, la parodia se centra más en la representación, en burlarse de la pretensión de los intelectuales de hablar por aquellos que no tienen el poder, de reproducir sus discursos para así convertirse en sus voceros, de equipararse e identificarse con ellos. Valdez muestra a un intelectual incapaz de entender cabalmente ese lenguaje del que se cree portavoz. Benedicto informa a su mentor a través de una carta que no puede “escribir sobre el barrio con otro lenguaje que no sea el del barrio” y que debe recoger “la riqueza del habla popular, y lograra (sic) universalizar ese lenguaje (p.62). La alusión al intelectual del *boom* es evi-

dente. Este es en efecto, su objetivo, pues es en este período donde se alcanza el clímax de la representación en Hispanoamérica. Benedicto empieza a traducir esa habla callejera al lenguaje menos coloquial: “Al cabaret le llaman ‘mapiolería’, mientras que ‘mapiolar’ significa ‘alcahuetear’, Doctor [*sic*], y ‘cuero’ es prostituta. El ron, ‘romo’. Fornicar es ‘singar’. Así la frase “singar con un cuero de la mapiolería” viene significando fornicar con una prostituta en el ‘cabaret’” (p.63). Esto significa por un lado, que Benedicto mantiene la distancia entre los lenguajes y por ende entre las formas de pensar, entre los dos mundos; y por el otro lado, que no se ha apropiado de ese lenguaje y debe filtrarlo a través del suyo. Su apego al lenguaje no coloquial se aprecia en su lentitud en desarrollar su competencia sociolingüística que lo lleva a mostrarse como un *outsider*; como alguien que no pertenece: “Mi anfitrión sacó algo del bolsillo del Meceadora; me extrañé de que un perico cupiera en una pequeña caja de fósforos. El mozalbete abrió la cajita próximo a mi nariz y pronto supe que el tal ‘perico’ era cocaína” (p.62). Lo que es más, Benedicto insiste en que estas palabras aparezcan en el diccionario: “sin embargo, me extraña no verlos [*sic*] en el diccionario como un aporte al español universal” (p.64). Esto revela su concepción normativa en relación con el lenguaje, pues considera que el diccionario es la autoridad máxima en el lenguaje. Asimismo, incorporar esos vocablos del habla popular dentro de las normas del lenguaje implica que él considera necesario incluirlos dentro de la economía de lo canónico lo que les restaría su carácter irruptor.

Valdez termina de todas formas haciendo lo que está parodiando (y aquí reside el carácter conservador de la parodia): intentar hablar por los subalternos, por aquellas masas de habitantes del campo que han sido “urbanizadas”. Valdez intenta reproducir el lenguaje de la calle: “Y de nada nos sirven los consejos: que deshabílate mujer, salte del tiesto, hazte un disparado, cambiáte esa ropa, consíguete un novio que pueda llevarte a Nueva York... Pero ella parecía en otro mundo. Era una mujer solitaria y fea. La pobre” (p.45). Aquí apreciamos cómo el lenguaje callejero cargado de dominicanismos (‘disparado’, ‘tiesto’) comienza a configurar ese nuevo mundo urbano que reemplaza al mundo rural que se va diluyendo y al cual pertenece Liberata a quien se está haciendo referencia en esta cita. Este lenguaje callejero está cargado de dichos coloquiales no tradicionales: “Le metí el cuento de que nos vamos para Nueva York. ¡Tan pariguaya!” (p.94). La influencia del inglés por los procesos neocoloniales es también parte de la materia con la que se estructura este lenguaje. Además la noción de una ciudadanía transnacional se hace patente. Algo similar ocurre en el siguiente extracto: “¡*Take it easy*, papi chulo... No vengas a armar otro lío”. Advirtió La China viniendo desde la mesa del Machote. Una vez a su lado, le susurró: “Le coges a la mujer y

también le quieres coger la vellonera” (p.94).

En la medida en que las transformaciones sociales, demográficas y económicas generaron, principalmente, cambios en el *ethos* tradicional de los habitantes de la isla, así como en la interacción entre los géneros con la mencionada emergencia de subjetividades “nuevas” y “otras” (que alcanzarán su punto álgido en la poética de Valdez en su segunda novela *Carnaval en Sodoma*, como lo afirma Julio Penenrey, 2014), las microsemióticas que “forman” a esas relaciones y subjetividades son el objetivo primordial que Valdez necesita representar para construir esa metanarrativa de la República Dominicana finisecular. Considero, al igual que Danny Méndez (2011) que existe un intento por homologar los temas de la bachata con los temas centrales que discute en la novela, pues como ya anoté, Valdez busca que su novela sea la gran bachata de la isla. Evidentemente es la bachata la que mejor expresa el mundo de la época en la medida en que este ritmo “rooted in the rural culture, but flourishing in urban slums” (Pacini Hernández, 1991, p.120) canta a las prácticas sociales enraizadas en los pobres y desposeídos que conformaron esos suburbios urbanos dominicanos. Cuando Valdez incluye letras de bachata en su novela lo hace en gran medida porque ellas simbolizan lo que él quiere “representar” (en el sentido de hablar por otro). Primordialmente, las microsemióticas con las que están conformadas las bachatas ilustran el cambio en las relaciones entre los géneros, transformación que supuso la disolución de las familias nucleares tradicionales. Las bachatas se caracterizan por el uso de obscenidades y vocabulario que describe relaciones sexuales sin amor, relaciones sexuales que involucran la rudeza e incluso la violencia como anverso de las relaciones en las que media el amor y en las que priman la ternura, la delicadeza y el respeto por la mujer o por la pareja “pasiva”. Mientras el lenguaje “políticamente correcto” emplea eufemismos para “disfrazar” los tabúes que existen alrededor de los órganos y las relaciones sexuales, estas microsemióticas utilizan lenguaje que antes que ocultar, buscan mostrar y exhibir eso que es tabú:

A esta barra llegan fulanos que quieren tirarse el pedo más alto que el culo... Privan en machotes y no son capaces de sacar ni una gata a mear —declaró el Gua, instigado por el Brugal y la risa desordenada de los otros—. Se acuestan con los cueros para creerse los muy machos y, sin embargo, no pueden hacer venir a su propia mujer... ¿De qué les sirve bregar con “varillas” cuando un particular tiene que meterle la varilla a su mujer? (p.118)

En este ejemplo encontramos la palabra ‘pedo’ y no viento, su eufemismo, ‘culo’

en vez de trasero y ‘mear’ en lugar de orinar. Además, el lenguaje es usado para describir una parte del coito que se considera muy íntima y personal y de la que poco se habla, el orgasmo, y si se hace se le nombra con este término y no con el de ‘hacer venir’. El uso de la expresión ‘meterle la varilla’ para designar la penetración supone restarle cualquier traza de suavidad y de sutileza, e implica no considerarlo como un acto que va acompañado de sentimientos. No es solo porque el Gua quiere aumentar su hombría mostrándose violento al describir sus relaciones sexuales, sino que esta visión de las relaciones sexuales como algo que no implica compromisos o involucra sentimientos hace parte de esas nuevas dinámicas entre los géneros que la “urbanización” del país ha traído y en la que el bar se erige como *locus* de construcción y negociación de significaciones. Las mujeres lo han interiorizado así también: “Sí, agárrame ahí, apriétame el toto, le susurró ella atrapándole la mano entre las piernas” (p.79). La rudeza en esta relación está a cargo de la mujer y no del hombre. Ella pide que su sexo sea tratado de manera fuerte (apriétame) y ella misma actúa rudamente al atrapar la mano del amante entre sus piernas. No se trata de una mera oposición entre lenguaje académico o decente y lenguaje vulgar o indecente, como lo plantea Benedicto; se trata de la expresión de la resignificación del *ethos* tradicional de las familias dominicanas. Lo que estas microsemióticas patentizan es ese cambio en la cosmovisión de los sujetos de la isla, en la manera de enfrentar problemas relacionados con la forma en que hombres, mujeres y homosexuales se relacionan. Valdez quiere en esta obra darle la despedida al intelectual tipo *boom* por su inadecuación a las condiciones sociales de la época. Su apego a algunas de las características de ese intelectual podría mostrar que no se le puede aún despedir del todo, particularmente en el contexto dominicano.

### **El lenguaje de las bachatas y la re-configuración de lo social premoderno en la República Dominicana**

Son las bachatas que Valdez selecciona las que nos muestran su lamento por el *ethos* que se diluye. Estas bachatas en su gran mayoría tratan sobre los valores de ese *ethos* tradicional y los hablantes muestran una actitud de duelo frente a la fractura, frente a la forma como esos valores se disuelven. En la medida en que ese *ethos* tradicional es un *ethos* basado en estructuras patriarcales, los hombres se ven ahora como los principales afectados por la transformación, como víctimas de ella. La visión de la mujer pasa de una imagen angelical y de un rol pasivo a una imagen negativa, de victimaria, y a un rol más activo. Las bachatas de alguna manera prefiguran lo que ocurre con los personajes dentro de la obra. Las letras describen lo que sucede en diferentes acciones de la misma. Valdez

(2012) ha dicho que “las personas tenían canciones que les simbolizan” (p.312) y que de la mano de los bachateros fue “orquestrando el mundo de situaciones y el esquema anímico de los personajes” (p.315). Y todas las bachatas y boleros que ha escogido en conjunto representan el esquema anímico de la voz autorial, su sentimiento de pena por el objeto perdido, el *ethos* tradicional de la República Dominicana pre-moderna y pre-urbanizada.

Describamos ese *ethos* para poder apreciar el diálogo que la puesta en escena efectuada en *Bachata del ángel caído* entabla con esos valores. El documento de la Secretaría de Estado de Educación de la República Dominicana sobre desarrollo curricular elaborado por Nuris González (2001) establece que “Todo el sistema educativo dominicano se fundamenta en los principios cristianos” (p.4). Estos principios cristianos fueron “una herencia recogida con toda fidelidad por el sistema ideológico de la dictadura de Trujillo” (Franco Pichardo, 2001, p.132). Su centro fue la familia, “primera responsable de la educación de sus hijos” (González, 2001, p.4) y la distribución de roles genéricos se dio, como en el resto de la América Española, a partir de la diada machismo/marianismo que estableció los límites del poder de cada sexo asignando el interior del hogar, lo privado, a la mujer; y el exterior, lo público, al hombre. El *ethos* tradicional dominicano antes de la modernización efectuada durante el gobierno de Balaguer es fruto de la herencia de la época colonial con gran influencia de la Iglesia católica. Las nociones de machismo y de marianismo no solo establecieron los roles de mujeres y hombres sino que ayudaron a establecer normas de conducta y valores para el tratamiento de unos y otros. La mujer y el hogar se convirtieron en símbolo de santidad que no debía ser profanado (Manley, 2012, p.63), que debía tratarse con respeto y mano suave. La noción de maternidad desarrollada durante la época republicana seguía teniendo primacía durante los años del Trujillato. En consecuencia, ese *ethos* siguió inalterado durante ese período y solo los profundos cambios de la estructura económica del país en las últimas décadas del siglo XX pudieron trastocarlos. Este es el contexto en el que Valdez escribe su novela *Bachata del ángel caído*.

La novela incluye alrededor de once extractos de canciones. Aunque no todas son bachatas, todas tratan sobre los temas y las actitudes relacionadas con el duelo por la transformación de ese *ethos*. El primer trozo de canción es una bachata de Teodoro Reyes, bachatero dominicano de la generación de los ochenta, que aparece como antesala a la primera Vellonera. Como la mayoría de los extractos de canción que Valdez incluye en su novela, este tiene una actitud de desesperanza frente a los cambios que están sucediendo en la sociedad. Particularmente esta

canción, nos muestra un hablante completamente derrotado, cargado de pesimismo:

No me conozco, yo no sé quién soy;  
Con esta angustia no podré vivir.  
Con la agonía que hay en mi interior  
Estoy tan loco que no sé de mí. (p.13)

El segundo trozo de canción está dentro de este primer capítulo. También mantiene esa actitud de desesperanza: “No me molesten, dejen que beba, a ver si un día de un jumo me muero; que nadie lllore y en vez de flores llévenme romo para el cementerio” (p.21). Esta canción entroniza la bebida y muestra el bar como el lugar donde se alcanza solaz para los problemas del alma. Su letra comienza a demonizar a la mujer y a victimizar a los hombres: “No quiero flores sobre mi tumba, cerveza y romo es lo que quiero, porque el que muere por lo que quiere debe la muerte saberle a cielo” (p.22). El hablante está padeciendo por una decepción amorosa y se ve como mártir, como alguien a quien no le importa morir si muere por la causa de su dolor. La tercera canción es usada en el epígrafe de la segunda Vellonera y pertenece a Anthony Santos, otro bachatero de esa misma generación. Esta canción recrea el contexto del bar como un *locus vivendis*, como ese lugar donde se generan las interacciones y significaciones más relevantes para la sociedad urbana de la isla:

La he buscado en todas partes  
Y no la pude encontrar.  
Dígame usted, cantinero,  
si está aquí, en este bar. (p.41)

El bar es aquí lugar donde se encuentra lo que antes se podía encontrar en cualquier parte, en este caso la mujer amada. De nuevo el hombre es presentado como víctima, pues ha sido abandonado por su pareja sin avisar acerca de su paradero.

La siguiente canción celebra la decadencia de una actitud perteneciente al viejo entramado de relaciones entre géneros, el machismo. Es el Machote quien la canta y es este el que representa la subjetividad más atacada por Valdez en la novela. El Machote, como un *alter ego* del Trujillo Supermacho creado por el dictador, es desentronizado en su hombría, en su poder sexual, pues constantemente se le acusa de no poder “hacer venir” a una mujer. Por eso cuando las notas de la canción dicen: “Dicen que soy machista porque me gusta este canto... Machistas son las mujeres, porque les gustan los machos. Bendita sea mi mama...” (p.56),



él responde: “Por haberme parido macho” pero con voz “Estridente y arrítmica”, lo que implica un evidente rebajamiento del personaje.

La quinta canción es el epígrafe de la Vellonera Tres y es interpretada por Luis Segura, perteneciente a la primera generación de cantantes de Bachata en República Dominicana. Esta, al igual que la segunda, entroniza la bebida y marca el reemplazo de la mujer por el licor y por la música, elementos constitutivos de la atmósfera del bar:

Quiero estar solo con mi dolor,  
emborrachar mi corazón.  
Mi compañera: una canción  
y una copa de licor. (p.75)

La sexta canción enfatiza la transformación de valores tradicionales y la emergencia de un valor central que los reemplaza, el valor de cambio: “Sé que si tiene plata uno vale mucho más” (p.93). La séptima muestra también un sentimiento de desilusión y de frustración frente al amor y los sentimientos que “nublan la mente y agitan el alma” (p.123). La octava canción es un bolero de Orlando Contreras, músico cubano. Su letra describe las características del nuevo *ethos* a partir de términos negativos como “hipocresía”, “falsedad” y “mienten”. También opone la escuela y el hogar como *loci* de cultivo de valores tradicionales, a la calle y la cantina: “Alzo mi copa en culto a la experiencia que no se aprende en la escuela ni hogar; eso se aprende en la calle, en la cantina, copa tras copa, bajo el fondo musical” (p.125). Al igual que en la sexta canción el dinero es el valor central de estos últimos *loci*: “lo que es tener moneda, es experiencia y se aprende mucho más” (p.125). Asimismo, la música y la bebida son las marcas del bar. En la novena, el tema es el machismo y la violencia como algo natural en el ambiente del bar. La décima canción trata sobre las características negativas del nuevo *ethos*. Al igual que la octava, usa palabras como “falso”, “traiciones”, “engaños” y mantiene un tono de desesperanza.

La canción que cierra la novela es interpretada por Javier Solís. Este bolero condensa el temple de ánimo del autor y uno de sus propósitos centrales, el lamento por aquello que se ha perdido y se sigue deseando tener. La canción se titula muy apropiadamente “Cuatro cirios” y narra el lamento del hablante ante la pérdida de un ser querido: “cuatro cirios encendidos hacen guardia a un ataúd y en él se encuentra tendido el cadáver de mi amor” (p.184). Explícitamente este tema musical menciona la tristeza de quien llora la pérdida y la abundancia de

su llanto. En términos generales el lenguaje de las bachatas puede describirse como prosaico, como cercano al habla y alejado de la escritura en virtud a que estas son composiciones que buscan describir y relatar sucesos y sentimientos que experimentan miembros de grupos subalternos. El hablante de las canciones puede describirse como un sujeto sin formación académica elevada que dista de tener pretensiones intelectuales, pues no hace gala de un manejo de técnicas de composición y un léxico característicos de los géneros “altos”. Las letras están dirigidas a un destinatario igualmente no letrado, un sujeto cuyas preocupaciones fundamentales son sus interacciones habituales del día a día en el ámbito de lo social con los miembros de la clase a la que pertenece. Y aquí reside lo primordial de la propuesta de Valdez. Su escogencia de estas bachatas de compositores de las primeras generaciones y no de la tercera o la más contemporánea que presentan productos más elaborados en términos de arreglos musicales (inclusión de la técnica) y “mejora” de los textos (sofisticación lexical) y cuyos autores tienen mayor nivel académico (Juan Luis Guerra, por ejemplo), indica que, a pesar de que no puede dejar de representar a los subalternos, también los está presentando; es decir, está permitiéndoles que aparezcan en su obra con poca mediación de su parte. Valdez está permitiendo que la “alta” cultura, de la cual él sigue siendo un representante, interactúe con la “baja” cultura, de la cual los bachateros son sus estandartes en la República Dominicana del Postrujillato. Transcribir esas bachatas implica entablar un diálogo entre las formas en que él pone a hablar al sujeto-pueblo y las formas en que ellos mismos lo hacen en aquellas.

## Conclusión

Pedro Antonio Valdez es consciente de que su intención de desmontar la centralidad del intelectual en su incidencia frente a procesos escenificados en campos diferentes al literario puede no ser tan efectiva. Valdez parece estar consciente de la paradoja que entraña la puesta en escena de los sujetos subalternos en los textos literarios. Por eso parodia el tipo de puesta en escena efectuado por las generaciones de intelectuales que lo antecedieron tanto en su país como en el resto de Hispanoamérica. Y por eso sabe que está forzado a poner en escena a los individuos que no poseen capital político –porque así lo requieren las condiciones socio-ideológicas del período en que surge su novela– y aunque lo sigue haciendo dentro de la economía escritural propia del tipo de intelectuales que está parodiando, los presenta a través de las letras de bachatas y boleros que transcribe en la novela con el fin de evitar perpetuar las relaciones de dominación que precisamente busca desmontar. Con esto crea un escenario en el que dialogan la “alta” y la “baja” cultura restándole primacía a la primera sobre la segunda.

Creo igualmente, a diferencia de Danny Méndez (2011), que esas bachatas (y boleros) no son usadas para reproducir la violencia de género contra mujeres y homosexuales sino para hacer una labor de duelo frente al *ethos* tradicional en que se basaba la conformación de la familia nuclear dominicana. Sería recomendable estudiar esta novela en relación con su segunda, y más aclamada novela, *Carnaval en Sodoma*, así como con el resto de su producción literaria para estudiar el proyecto estético del autor en relación con la reconfiguración de la nación dominicana en el Postrujillato. De igual forma, sería interesante analizar este proyecto en relación con las propuestas de otros autores dominicanos en ese mismo período.

### Referencias bibliográficas

- Avelar, I. (1999). *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke University Press.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En W. Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*. Taurus: Buenos Aires.
- Franco Pichardo, F. (2001). La ideología de la dictadura de Trujillo. *Iberoamericana, Nueva Época*, 1(3), 129-133.
- Gallego Cuiñas, A. & Efraín, A. (2008). Denuncia y Univocidad: la narración del Trujillato. *Hispanic Review*, 76(4), 413-434.
- González, N. (2001). *Seminario subregional sobre el desarrollo curricular para aprender a vivir juntos*. La Habana: Secretaría de Estado de Educación. República Dominicana.
- Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York, NY: Methuen.
- Lifshey, A. (2008). Indeterminacy and the Subversive in representations of Trujillato. *Hispanic Review*, 76(4), 435-457.
- Lyotard, J. F. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Geoff Bennington y Brian Massumi (Trad.). Manchester: Manchester University Press.
- Manley, E. (2012). Intimate Violations: Women and the Ajusticiamiento of Dictator Rafael Trujillo, 1944-1961. *The Americas*, 69(1), 61-94.
- Méndez, D. (2011). La bachata del gay volador: el desafío a la (homo) sexualidad y la identidad dominicana en la música de Andy Peña y en *Bachata del ángel caído* (1999) de Pedro Antonio Valdez. *América Latina Hoy*, 58, 51-62.

- Pacini Hernández, D. (1991). “La lucha sonora”: Dominican Popular Music in the Post Trujillo Era. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, 12(2), 105-123.
- Penenrey, J. (2014). *Carnaval en Sodoma* de Pedro Antonio Valdez: retratos y vestiduras travestis. *Perífrasis*, 5(10), 77-93.
- Robinson, N. (2006). Women’s Political Participation in the Dominican Republic: The Case of the Mirabals sisters. *Caribbean Quarterly*, 52(2/3), 172-183.
- Valdez, P. (2000). *Bachata del ángel caído*. San Juan: Editorial Isla Negra.
- Valdez, P. (2012). Pedro, el musical. En Medar Serrata (Ed.), *El sonido de la música en la narrativa dominicana. Ensayos sobre identidad, nación y performance* (pp.311-316). Santo Domingo: Instituto de Estudios Caribeños.

**Cómo citar este artículo:** Caballero, A. & Díaz, E. (2016). El culto a la palabra y la representación del lenguaje del bar en Bachata del ángel caído: narrativa maestra de la República Dominicana en el Postrujillato. *Cuadernos de Literatura*, (23), 39-58. DOI: <http://dx.doi.org/cl.23.2016.3>