

# Bolero en tiempos de novela



Aliex Trujillo\*

Hoy, al verlo, me di cuenta que lo nuestro  
no es más que una ilusión<sup>1</sup>.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ,  
EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL CÓLERA, 1985.

## Introducción

**E**n un juego con el sentido y con el sentimiento vamos a hacerle un homenaje a una novela, al bolero y a la anécdota periodística del autor de la novela, donde dice que su novela es un bolero de 380 páginas. El homenaje consiste en tomarnos en serio la afirmación y buscar argumentos a favor, asumiendo el desafío de reinterpretar el pasado. Contamos con tres ventajas para hablar de lo que el pasado ha legado al presente. La primera es que contamos ahora con la novela en edición celebrativa y embellecida. La segunda, tenemos las palabras periodísticas de Gabriel García Márquez, al que vamos a llamar “Gabriel”, por confianza íntima con su obra y porque abrevia la escritura, ya que se invocará muchas veces su nombre. Finalmente, y como tercera ventaja, contamos con conversaciones académicas e informales, así como la lectura de textos de conocedores cubanos, colombianos y españoles de la música popular cubana y

\* Músico; ingeniero mecánico; magíster en Desarrollo Educativo y Social, y doctor en Educación.

<sup>1</sup> El amor adolescente, secreto y por correspondencia de Fermina y Florentino con la complicidad de la tía de Fermina y de la madre de Florentino se mantuvo por varios años hasta que el padre de Fermina se entera e interviene prohibiendo su amor y llevándose a un viaje. Cuando ella regresa de su viaje le dedica esta carta de solo dos líneas.

del bolero en especial. No obstante, que Gabriel sepa defenderse solo. Intentaremos hacer un homenaje al ejercicio o al juego de tener que encontrar argumentos a favor de esa declaración sobre el bolero y su novela, ¿puede pertenecer una novela a un género caribeño de música popular como el bolero?

Como abordaremos más adelante, si creyéramos que Gabriel, al decir que su novela es un bolero, estaba simplemente exagerando como una broma, esa posibilidad queda desmentida por él mismo en la misma declaración, cuando asegura que lo dice “más en serio que en broma”.

Aquí surge una pregunta, que dejaremos como nota al margen: ¿por qué pensaría Gabriel que se podría tomar su declaración como broma?

Continuemos. La exageración es un recurso probado e inagotable del arte de ficcionar, que en el Caribe colombiano tiene un repertorio tan abigarrado como ingenioso. Si solo se tratara de exagerar, no tendríamos que intentar esto que va a pasar a continuación: un discurrir aficionado que pudiera estar sugiriendo algunos datos para seguir conectando las historias culturales de Colombia y Cuba.

## Quiénes somos para hablar del bolero de Gabriel

En el libro de poemas *Borges por él mismo* (1964), Jorge Luis Borges dice en la introducción oral al poema *Límites*: “no hay razón alguna para que la opinión del poeta valga más que la de los lectores”. No somos ni músicos ni literatos, ya lo dijimos, sino aficionados a escuchar músicas y a leer libros. Decimos que al preguntarle a un creador es inútil esperar que le conteste el artista; siempre contesta el ciudadano, el cínico, el intelectual, el curador o el crítico, incluso el padre de familia. El proceso creador es inconfesable, como el sueño. Eso decimos como lectores y melómanos. El sabio Borges nos autoriza, al menos de forma literaria, a tener igual nivel de opinión sobre sus obras que los mismos autores.

Con la autoridad, aunque dudosa, conferida por el prestigioso Jorge Luis (decimos “prestigioso” porque Borges es

universal, no porque sea argentino ni latinoamericano), el veredicto es que coincidimos con Gabriel en que su novela *El amor en los tiempos del cólera* es un bolero, a pesar de las apariencias de talla entre un poema y una novela, ya que hay poemas más extensos que cualquier novela. Esta coincidencia se basa en una afición literaria y la escucha atenta de la música caribeña, que nos ha llevado a ser sus comentaristas. Esperamos, entonces, que lo propuesto no sea solamente una entelequia; sabemos que el lector no nos dejará mentir mal. Si fuera ficción la idea o capricho, es porque aprovecha la información de un par de datos literarios y periodísticos para infundir relaciones. El infundio sería que, en la novela, una corta carta secreta articula la trama como si fuera un bolero; la corta carta está escrita para el remitente en caligrafía entrañable y para el lector, con tipografía en bastardilla. Este argumento acompaña a otros para dar forma al suscrito homenaje: ofrecerle a la memoria de Gabriel un pretexto intelectual para acercarnos más a su obra, al Caribe y al bolero.

Dando cumplimiento a este pretexto de empeño binacional (Colombia con el poeta Gabriel y Cuba con el género bolero), nos sorprendió saber que la radio entró por Barranquilla y Cartagena al resto de Colombia y que los primeros programas de radio en Colombia fueron de boleros y, finalmente, que el trío Matamoros de Santiago de Cuba fue el primer divulgador del bolero en Colombia.

Aprovechamos también para recordar que el primer bolero registrado por un colombiano fue la bella composición *Te amo*, del bogotano Jorge Añez. El periodista colombiano Jaime Rico Salazar, en su libro *Cien años de boleros*, nos cuenta que en la difusión del bolero en Colombia jugó un papel muy importante el barítono colombiano Carlos J. Ramírez, en conjunto con el extraordinario guitarrista clásico, también andino, Álvaro Dalmar, en el influyente trío Dalmar. El experto en música popular del Caribe Helio Orovio dice que Carlos J. Ramírez ha sido el cantor más grande que ha dado Colombia; también nos recuerda Orovio la contribución de José Barros y Lucho Bermúdez, quienes escribieron boleros memorables. José Barros escribió boleros como *Busco tu recuerdo*, *No pises mi camino*, *Carnaval* y *Como tú*

reías. Por su parte, Lucho Bermúdez escribió y tocó boleros como *Añoranza*, *Son cosas tuyas*, *Te busco* y otros.

Para seguir hilando el vínculo del bolero con la Colombia de Gabriel, el más cubano de los colombianos, Nelson Pinedo, el pollo barranquillero, bolerista excelso, locutor y políglota, una vez dijo:

De todos los aires musicales populares es el bolero el que ha tenido mayor presencia y vigencia en América Latina. Sus raíces están en Andalucía, con claras connotaciones árabes. Cuba le da un contexto afroantillano y con Agustín Lara se viste de *smoking*. (Orovio, 1995, p. 64)

Hay una tendencia en la mayoría de los libros sobre bolero, impulsada por periodistas, publicistas y coleccionistas; la cual consiste en preguntarle al creador sobre lo creado y darlo como verdad. El cantante de boleros responde no como cantante, sino como experto interpelado en hablar de lo que hace, que es distinto a hacer lo que hace. Una última cita en esta línea de contacto entre el bolero y la Colombia de Gabriel son unas palabras que Helio Orovio dice que dijo el mismo Gabriel:

Un bolero puede hacer que los enamorados se quieran más, y a mí eso me basta para querer hacer un bolero [...] es lo más difícil que hay. Poder sintetizar en las cinco o seis líneas de un bolero todo lo que un bolero encierra es una verdadera proeza literaria. (Orovio, 1995, p. 67)

Esta declaración de Gabriel contiene dos posturas del bolero. La primera es política, luchar por el amor. La segunda es técnica, el oficio de escribir ve en el bolero poquísimas líneas de texto y, en consecuencia, muchísima síntesis. No obstante, vuelve, porque es muy común, la pregunta al creador sobre lo creado. La respuesta la da Gabriel opinando sobre lo que lo apasiona, no Gabriel el escritor. Ahí radica la debilidad de nuestro ejercicio en este texto porque hacemos lo mismo, hablamos de lo que poco sabemos sobre leer novelas y escuchar boleros.

## El bolero de la novela

El bolero acecha en la sangre que se transmite de padres y abuelos. Con una afición musical heredada (de sangre y palabra) y un disfrute literario del género llamado “bolero caribeño”. Como ya dijimos, la novela *El amor en los tiempos del cólera* del colombiano Gabriel García Márquez es un gran bolero, un bolero novelado o una novela de bolero. El mismo Gabriel escribe, en un artículo periodístico titulado *Sonata inocente*: “Yo mismo, más en serio que en broma, he dicho que *Cien años de soledad* es un vallenato de 400 páginas y que *El amor en los tiempos del cólera* es un bolero de 380”. A propósito de un partidismo rivalizante entre la música del Caribe y la del valle del cacique de Upar, ¿será porque el bolero dice más que el otro género, con menos extensión y más recursos prosódicos? Le creemos al periodista Gabriel cuando escribe de manera retrospectiva<sup>2</sup>: “Mi novela es un extenso bolero”.

Unas reglas de la verosimilitud le impiden al autor introducir directamente el bolero en *El amor en los tiempos del cólera*, porque apenas estaba empezando a transmitirse por onda corta desde Santiago de Cuba. Por eso, el escritor se da a la tarea de codificar el bolero en verso y hacerlo central para la novela. Ya hemos dicho que en la novela el contenido de la carta se destaca en bastardilla, esta es una característica tipográfica usada para enfatizar que la palabra o frase viene de otro contexto. Esperamos que ese otro contexto que se enfatiza sea el verso de un bolero. Con ese verso comienza el bolero de la novela que termina en un bolero de citar sin detalles y bailar en la cubierta del buque fluvial, cuya forma de existencia es la eternidad que ofrece el retorno, la dramática oscilación de la espera de un amor difícil entre Fermina y Florentino.

En la novela, los románticos amantes epistolares se citan para la desilusión que no logran domar, dejándolos sin alternativas. Si Fermina no hubiera visto a Florentino no se habría

---

<sup>2</sup> Aquí vamos a dejar a un lado la discusión sobre si pueden coincidir el proceso de creación de la novela por el artista García Márquez con la opinión (o reminiscencia) del periodista Gabriel sobre su misma novela. Es posible que una obra deje atrás e impotente al creador que se ha desecho de su obra al publicarla. Lo retomaremos más adelante.

percatado de que había estado viviendo una ilusión de amor; al verlo “no sintió la conmoción del amor, sino el abismo del desencanto” (García Márquez, 1985, p. 126)

En este caso, la letra y cadencia de lo que asumimos como verso del bolero puede ser un efecto desprogramado de la literatura de Gabriel el escritor. Esto significa que la novela no se propone que la corta carta sea un verso de bolero, ni tampoco se propone un objetivo concreto. Pero la novela termina siendo una síntesis caribeña, tanto de los malos amores llenos de marineros y aventureros, como de mujeres rebeldes en carácter y apetito. También este efecto literario puede ser desprogramado porque el bolero no está presente como tal en la mayoría de la novela; está en las pistas, ritmos, trama, estructura y hacia el final de la novela, con una leve y pasajera mención que ya hemos citado.

El novelista cubano Lisandro Otero escribe en 1986 la novela *Bolero*, una novela testimonial del bolero, sobre un cantante de bolero, probablemente inspirado en Benny Moré. Incluso, Otero se inventa un personaje, “el profesor”, para teorizar sobre el bolero.

El bolero. ¿Qué es el bolero? [...] de origen español, en ritmo de tres por cuarto, brillante, vivaz; principales variaciones: el paseo y el bien parado; nada que ver con el otro bolero, el cubano, el de Santiago de Cuba que pasa a México y a Puerto Rico, donde se funde la percusión africana y la tonada hispánica; utiliza el compás de dos por cuatro. (Otero, 1986, p. 125)

*Bolero*, de Lisandro Otero, es una novela contemporánea a *El amor en los tiempos del cólera* (1985). Ambas novelas están escritas por autores (Lisandro y Gabriel) que compartían una intensa actividad intelectual en el proyecto regional *Casa de las Américas*. Sin embargo, son dos aproximaciones muy diferentes: *Bolero* es una novela centrada en el bolero; en cambio, *El amor en los tiempos del cólera* es una novela con esencia de bolero. Son diferentes lugares para el bolero. En la novela de Gabriel, ninguno de los personajes principales es músico profesional, aunque tocan con afición: Florentino, el violín y Fermina, el arpa. Una novela con música es la novela póstuma del mismo Gabriel, *En*

agosto nos vemos, donde muchos de los personajes son músicos y se escuchan los boleros en escenarios nocturnos. Lo que sugerimos es que la novela *El amor en los tiempos del cólera* tiene el bolero disfrazado. El bolero ha sido evitado como incursión directa en gran parte de la novela, hasta llegar a los años veinte y treinta del siglo XX. Gabriel, el escritor, decide no incluir de manera explícita el bolero en la novela, lo hace por verosimilitud. Siguiendo la lógica detectivesca, la ficha comercial de la novela de Gabriel indica que está ambientada en 1910 (aunque la novela no ofrece fechas exactas). La luna de miel de Fermina y Urbino fue alrededor de 1880 y Urbino muere en 1930. Por otro lado, las primeras transmisiones de radio en Cuba, por donde podría llegar el bolero a la novela, datan de 1922.

La presencia del bolero en la novela se percibe con la mirada discreta que ofrece la obra de arte, interpelando las ilusiones y convirtiéndose en una referencia absoluta. ¿Por qué vivir solo de ilusiones?, diría Fermina; ¿por qué no?, diría Florentino. La ilusión se equipara entre los viejos y nuevos amantes porque Florentino tiene suficiente ilusión como para darle a Fermina, al capitán y a su novia. El barco fluvial y crepuscular está protegido eternamente por la bandera de la epidemia, en una gran burla a las prescripciones sanitarias. Como todos saben, la falsa cuarentena es un plan desesperado urdido por Florentino, que la novela deja impune.

Supuestamente apestado, el barco quema árboles contra la corriente sin llegar al puerto de Honda y regresa con los mismos pasajeros, siguiendo la corriente y los árboles, haciendo paradas solo por pertrechos e insumos, pero sin llegar a ninguna parte hasta el final de la novela. Para demostrar la eternidad, el viaje se prolonga; la misma novela se acaba primero que el viaje.

Liberados de la vida que no pudieron tener, por causa de aquella breve carta sobre la ilusión, se abandonan Fermina y Florentino a las entidades del río de La Magdalena, cuando bajan con la corriente desde las altas montañas y cuando suben a ella sin encontrar ni reposo ni preocupación. El buque fluvial Nueva Fidelidad logra remontar el cauce que viene del páramo y subir contra la corriente, con su caldera a vapor y quemando la selva

del río; el navío defiende el ímpetu con pabellón de faz luctuosa, pero de fogosa y carnal entraña.

Otro argumento para el ejercicio de asignar el género bolero a la novela es la creación de la cantante de Barranquilla (igual que Nelson Pinedo) Shakira Isabel Mebarak Ripoll. Nos referimos a una composición que ella escribe e interpreta, un bolero memorable. Creemos que Shakira captura lo que después llamaremos “espíritu del bolero” en esta estrofa que dice, así como terceto:

Hay amores que se vuelven resistentes a los daños  
como el vino que mejora con los años  
así crece lo que siento yo por ti.

El bolero titulado *Hay amores* (2007), Shakira lo escribió especialmente para la banda sonora de la película de 2007 *El amor en los tiempos del cólera*, dirigida por el británico Mike Newell, con la novela como guion. ¿Por qué usar como banda sonora un bolero original que sintetiza el drama de la paciencia de un amor? Creo que Shakira está de acuerdo con nosotros y nosotros, con Gabriel: la novela es un bolero.

## La novela por bolero

Como sabemos, el epígrafe que da inicio a este texto es todo el contenido de una carta que Fermina Daza le envía a Florentino Ariza. Eso ocurrió después de un encuentro esperado con largueza y precedido de una ancha correspondencia postal e informal. Para la operación contaron los enamorados con la ayuda de la tía cómplice, la cual termina repudiada con violencia. El contenido de la carta es una especie de germen del bolero que es la novela misma, al tener un asunto común con los boleros caribeños que *astillan corazones*. Gabriel, en esta novela, escribe a un narrador que dice: “Bailaron muy juntos los primeros boleros que por esos años empezaban a astillar corazones” (1985). Corrían los años treinta del siglo XX. Esta es una de las dos veces que se usa la palabra “bolero” en la novela. Buscando otra clase de evidencias, de procedencia *bolerística*, preferimos ocuparnos de esta frase que

reposa textual en la novela, y trabajar la posibilidad de que pueda ser verso de un bolero. La frase ya señalada en el epígrafe con diferenciación de bastardilla puede deberse a que está escrita en el papel que está leyendo el narrador, el destinatario y todos los lectores de la novela. La corta carta está integrada en la novela, más que escrita en la novela. Es una carta, no son versos de seguidilla; no obstante, ¿podría ser esto una letra de bolero caribeño?

Empecemos a organizar unos rasgos del contenido de la carta que un personaje de ficción le hace llegar a otro personaje, con un sentido trágico: tengo a la mujer amada a condición de que no la pueda tener. Veamos si, como hemos dicho, la historia y la diferenciación del bolero pueden arrojar luz sobre la tesis de que la carta de Fermina, en la novela de Gabriel, es el verso del bolero que estructura la narrativa de la novela. Ese sentido, que el autor señala en el artículo periodístico ya citado, justifica tomarlo en serio para hablar de la novela como bolero caribeño en varias de sus formas posibles. Vamos a intentar sacarle el jugo a la declaración del Nobel para acercarnos al bolero caribeño. Creemos que Gabriel, al escribir la declaración de la extensión del bolero que había escrito (380 páginas), no se percata que boleros como *Tristeza*, de Pepe Sánchez (1883), el más antiguo registrado, tiene tres cuartetas como estrofas. La letra es del género más breve porque solo los héroes de las novelas resisten una tristeza de tantas páginas.

Transcribimos aquí las tres cuartetas del bolero para ejemplificar la extensión:

Tristezas me dan  
tus quejas, mujer;  
profundo dolor,  
que dudas de mí.

No hay prueba de amor  
que deje entrever  
cuánto sufro  
y padezco por ti.

La suerte es adversa conmigo,  
no deja ensanchar mi pasión.

Un beso me diste un día,  
lo guardo en el corazón.

Algunos investigadores reconocen en la letra de Tristeza la pluma de la poetisa puertorriqueña Lola Rodríguez de Tió, quien escribió en el poema *A Cuba* (1869) la famosísima frase martiana:

Cuba y Puerto Rico son  
de un pájaro las dos alas,  
reciben flores o balas  
sobre el mismo corazón...

Según Santos-Sánchez (2021), los primeros boleros fueron escritos por poetas, que “subordinaban el trazado melódico al ritmo prosódico” de expresar un sentimiento íntimo en su talante de confesión y público en su ejecución narrativa e interpretativa. En nuestro caso, lo público consiste en que todos los lectores de la novela, en ese punto, conocen el contenido de la corta carta, de ruptura sentimental remitida por Fermina. A pesar de su situación de entrega secreta y su contenido íntimo en cualquier contexto social, todos los lectores se enteran de lo que ignora el resto de los personajes de la novela.

Repetimos la creencia de que, en la temporalidad de la novela, el novelista toma una solución de verosimilitud y se aleja de la tentación de un anacronismo en Cartagena de Indias, en los años del cólera, cuando Florentino confiesa con soberbia al doctor Juvenal Urbino que le gusta más el tango que la música clásica. “Ya veo —dijo—. Está de moda”, contesta su rival por Fermina, el doctor Urbino, sin ocultar su repugnancia. La música popular debía ser el tango, ya que el bolero aún no encajaba en esa época, perteneciente al extremo de las clases sociales: de un lado, la tradicional clase de hacendados y comerciantes con antiguos favores monárquicos que estudian en Europa; del otro, la tradicional clase de criollos sin apellidos notables, mestizos, cimarrones y libertos, bastardos que se burlan del refinamiento de las burguesías criollas de provincia con bailes y cantos.

En la ciudad amurallada se temía a la enfermedad mortal, antes de que se supiera su causa, la cual se descubrió con la

llegada, a la ciudad de la novela, del médico graduado en la mejor medicina europea. Y se le temía antes de que se supiera que la enfermedad era producida en el humano por la bacteria *Vibrio cholerae*. Incluso se creía, en la época de la novela, que la pólvora de los cañonazos espantaba el cólera. Con el cólera el paciente muere de deshidratación y el cadáver adquiere un color azul, como los cadáveres de los envenenados con cianuro de oro, como sucede en el suicidio de Jeremiah de Saint-Amoural, al inicio de la novela y al final de su vital decisión de muerte. ¿Vital? Sí, vital, en cuanto a la singularidad de ganarle a la muerte, al renunciar a la decadencia de la vida.

Parece que el cólera de las zonas bananeras, tema de titulares en los periódicos conservadores, azules, realmente produjo muertos con agujeros en la cabeza. Los tiros de gracia fueron vistos en la novela de Gabriel, con unos prismáticos, desde la novedad provincial de un globo aerostático que sobrevuela la rebelde zona frutícola. En la situación de la novela, los muertos azules de un cólera ficticio encubren el magnicidio sindical que solo se puede ver desde arriba. Es la misma forma de engaño que al final de la novela, cuando la bandera del cólera en el buque fluvial encubre con el amor los asuntos de las convenciones y se suspende el servicio público del buque insignia de la flota fluvial. La opción del engaño aparece en la literatura desde siempre, basta recordar el famoso caballo repleto de enemigos armados, sedientos y desesperados. Incluso el engaño más antiguo en el mito occidental, donde se destacan los engaños de la gran diosa Metis con el ónfalo, de Hefesto con la red de oro y Prometeo con la hecatombe a Zeus. El engaño es un tema muy frecuente en el bolero de la quinta década del siglo XX. Recordemos el bolero de victrola Sabor de engaño, atribuido al mexicano Ignacio Grajeda Bounette y en la voz inconfundible de Orlando Contreras (1966):

Sabor de engaño, tienen tus ojos, cuando me miran,  
sabor de engaño, siento en tus labios, cuando me besan.

De manera mucho más contemporánea, recuerden que Bolero falaz, en la interpretación del dúo bogotano Aterciopelados (1995), dice: “Estoy en evidencia, engañar tiene su ciencia”. En

definitiva, el engaño produce desengaño, un tema recurrente en las letras de los boleros. El desengaño habla de lo inconfesable, por eso muchas veces se termina hablado directamente con la luna, como el bolero *A la orilla del mar*, compuesto por el habanero José Berroa Rivera (1951):

Luna, ruégale que vuelva  
y dile que la quiero,  
que solo la espero  
en la orilla del mar.

A propósito de este bolero, tuvimos una discusión. Hicimos reuniones escriturales y editoriales para enfocar este texto: en una de esas sesiones discutimos si el autor de la cuarteta del bolero había sido el colombiano José Benito Barros Palomino o el cubano José Berroa Rivera.

Como sabemos, José Benito Barros Palomino compuso canciones de río. Nació y vivió en El Banco, municipio del departamento del Magdalena. El Banco es un municipio enclavado en un encuentro tributario, donde el río Cesar descarga sus aguas en el gran río Magdalena. El nombre del municipio se debe al “hecho de encontrarse el sitio ubicado sobre un peñón en forma de banco”, dice Wikipedia. En cuanto al argumento, supongamos una escena: digamos que José Barro visitó el mar (de hecho, era un gran viajero) y compuso un bolero ante esa inmensidad, comparada con los ríos de donde él venía. En este caso, sería un bolero de deslumbramiento según una distinción clasificatoria: “¡Oh, mar”!, tendría que decir el compositor del río frente a la infinita extensión del Caribe, con Luna y todo. Es poco verosímil que un hombre de río y de gira, en vez de deslumbrarse con el mar, piense en tomar al desprevenido mar como lugar para una cita amorosa, con la intermediación de la Luna.

Por otro lado, lo que tenemos en el bolero es una conversación íntima con un satélite natural con perspectiva planetaria, la Luna puede ver a su amor en cualquier punto del planeta al que se haya ido. La Habana es una ciudad que está expuesta al norte del mar Caribe. El habanero José Berroa Rivera tiene al mar por cotidiano, le queda mucho más familiar ponerse una cita en su

orilla, no como visitante, sino como vecino. Esas son las discusiones de los aficionados al bolero y que, en este texto, ayudan a conocer con más detalles las características de este género musical que, además de astillar corazones, ha sabido juntar a los países vecinos de lengua, lugar y emociones.

Volviendo a Gabriel, seguimos pensando que el exitoso escritor de novelas decide ser celoso con la historia (a pesar de que se dedica a la ficción) y no aplicar ni explicar los boleros explícitamente en la novela. Aunque, en la novela está citado un verso: “Del puente me devolví/ bañado en lágrimas” (García Márquez, 1985), un posible bolero mexicano, composición del zapoteca (de Fresnillo) Manuel M. Ponce (1916) y cuyo título es *Rayando el sol*. Hay una bonita versión veracruzana, interpretación de Chavela Vargas, grabada en una temprana carrera de la cantante, pero muy posterior al tiempo y espacio de la novela de Gabriel. En la versión de Chavela (1961) toma forma un bolero caribeño, en la puntualidad de Centroamérica, donde predominan las cuerdas a voces, el guitarrón hace la percusión y la histriónica voz de la solista hace el resto.

Para quienes que se interesen por escuchar este bolero y los demás, hemos organizado una lista de reproducción en Spotify con los boleros invocados en este texto. El acceso a dicha lista de reproducción está disponible mediante el siguiente QR.



En la novela de Gabriel, antes del encuentro en la plaza entre Fermina y Florentino, lo romántico consistía en que el amor fuera posible, a condición del sacrificio carnal, una oportunidad del escritor para dejar a la pareja de enamorados suspendida en la eternidad del verso de un bolero, aunque solo parezca una carta breve. Nos referimos al bolero como el cantar cándido, lírico y repetitivo de las barriadas románticas del amor galante. Tal vez Gabriel, escritor de la novela, encontró la posibilidad de sugerir

el bolero como salida para todo dolor, más debido al dolor que expresa el bolero que a la indiferencia de seguir viviendo a pesar de ese dolor. La diferencia es que el dolor por un mal amor puede llegar a producir poesía (así sea de despecho) y la indiferencia estoica por el dolor puede llegar a frustración. El inevitable dolor del ser humano tiene una salida particular en el bolero. Y esta frase sintética también es interesante si fuera reversible: es porque habría una salida particular como opción, en una expresión artística popular como el bolero, que el dolor ineludible pueda ser enfrentado. La salida estaría en la paciencia atenta de una obsesión, frenética, azarosa y posesiva, como se expresa en un bolero escrito por el lírico boricua Pedro Flores (1935):

Yo estoy obsesionado contigo  
y el mundo es testigo de mi frenesí  
y por más que se oponga el destino  
serás para mí.

Por otro lado, y volviendo una y otra vez a la carta del epígrafe, el desengaño de la expresión “me di cuenta” es el escenario donde se sale de lo imaginario y se choca con la realidad. Podríamos decir que Fermina, en el encuentro con Florentino en el mercado, sufrió uno de esos cañonazos de asedio, frecuentes en la ciudad amurallada de la novela. El cañonazo de “realidad” derrumbó lo imaginario en la impúber Fermina, ilusión alimentada por el tedio de la castidad y el asedio de las romanzas prohibidas. Recuerden que los cañonazos también habían sido detonados en la novela porque se creía que el humo de la pólvora combatía la enfermedad azul llamada cólera. Es bueno que recordemos que primero fue el encuentro Fermina-Florentino, después tuvo un tiempo para pensar la carta y al final, ¿por qué Fermina, cuando dice que al verlo se dio cuenta de la ilusión, la relación amorosa o sentimental se da por acabada de ambas partes? ¿Acaso es delito la ilusión?

Insistimos, en el contenido de la carta recae el peso de la conjetura que hacemos. En el pretendido verso de un bolero ofrecido a la prosodia, ¿qué había antes de ese momento del encuentro que impidiera no haberse dado cuenta de la ilusión? Tal vez un presupuesto romántico hecho de caligrafía, metáforas y

el riesgo de las cartas furtivas se destruye con una constatación lúgubre de un gusto avaro y gótico. En la imagen gótica incluimos las caminatas de Florentino sin compañía entre las sombras, el traje heredado, el sombrero del otro siglo y el paraguas oscuro. Previo al encuentro, “ella volvió la cabeza y vio a dos palmos de sus ojos los otros ojos glaciales, el rostro lívido, los labios petrificados de miedo” (p. 126). De nuevo, la pregunta inversa también podría funcionar: ¿qué le faltaba antes a Fermina Daza que no se daba cuenta de la ilusión? La respuesta inmediata sería: a Fermina le faltaba ver a Florentino más de cerca. El desengaño desata el drama: haber amado a otro, el de las afiebradas escrituras de versos del romancero, que deja de existir con el ingreso de la “realidad”. Ya estaba ahí, pero Fermina no había comprendido que era una ilusión. Entendemos la ilusión como una modalidad para tramitar la vida, incurriendo en aferrarse impunemente a la comodidad estable de la apariencia. Pero Fermina está afiliada a un romanticismo diferente, milita en la facción aventurera y lleva en las venas sangre de curtidos contrabandistas, por eso la respuesta concisa, la confesión, la desilusión. Esto es el verso de un bolero de la desilusión. Fermina pertenecía al mundo del mercado, cuyo asunto dominante es tasar por anticipado las oportunidades. En ese sentido fue de éxito pedagógico el método cerrero del padre de Fermina, aquel viaje de vicisitud culminado con el arribo salvador al seno de la familia lejana. El regreso del viaje pedagógico organizado por el padre de Fermina, Lorenzo tiene un efecto disuasivo definitivo. Con el ritual de realidad parece decirle el padre a la hija: es dura la vida, pero al final hay alegría con la familia, el método vicisitud-parranda fue un plan ganador porque le hizo a Fermina ver la ilusión.

¿Qué se necesita para sostener una ilusión? “Lo que hasta entonces había sido para él [Florentino] una mera ilusión se convirtió gracias a ellas [las viudas] en una posibilidad que se podía coger con las manos” (p. 237). Al romántico se le confiere cierto escapismo; algo de verdad habrá en ello cuando el escapismo, como forma moderada del honor, ha aparecido en los bordes de las crisis humanas. La idealización de cualquier ilusión está lejos de ser irracional; funciona con la certeza que ofrece lo sensible, lo accesible y compartido, la seguridad referencial de lo común.

Esto, por el lado de la ilusión, es como aquello que no se puede “coger con las manos”. Por el lado del contexto de la cita anterior, lo que Florentino ya podía coger con las manos, es el fin de la ilusión, la ilusión de hacer carne del verbo, conseguir licencia para yacer íntima y legalmente con Fermina, flor de ventana, cándida y cálida ocupación de una remitente.

Las fuerzas eróticas de Florentino se exacerban y acumulan, hasta que la fuerza de otro cañonazo en la novela destruye la casa de la viuda de Nazaret, la cual se refugia en el cuarto de Florentino. Ella misma dice que Florentino en la cama les hace un gran favor a sus ganas. La viuda de Nazaret es una de esas mujeres de Gabriel, como Ana Magdalena Bach en la novela póstuma *En agosto nos vemos*, mujeres que deciden o son decididas por la gloria de las ganas. Los cañonazos son una decisión de ruptura y una calamidad que propicia la tramitación sexual de la extinta condición romántica, el rechazo de Fermina arroja a Florentino a una iniciación sexual accidental o, al menos, diferida (el asedio naval, el cañonazo, los daños materiales). Esto nos aleja aparentemente del bolero, pero el género cuenta con esa atmósfera que ofrece la novela para disfrutarla. La atmósfera queda completada con la puntuación rítmica (compás binario), la sintaxis astuta (distribución de metáforas) y la melodía del bolero, adherido al fondo, que el lector puede escuchar si se enfoca en la composición lánguida y escuálida de los ruidos urbanos.

Dicen que el bolero que más le gustaba a Gabriel García Márquez era *Nube viajera* del chiapaneca Jorge Massías (1984), donde el cantante se desgarran en lamentos por un amor en vuelo, inasible. La falta de posesión es la que produce el lamento, la declaración de deseo. Este bolero podría ser la carta que Florentino le pudiera haber compuesto a Fermina, en respuesta a la carta que comentamos. Fermina había salido en un cruel viaje para alejarse de su inconveniente amado y él, además de estar pendiente a través de los telegrafistas amigos, pudo hacer este ruego:

¿Dónde estás?

Detén tu vuelo y vuelve a casa nube viajera  
por una sola de tus caricias  
todo lo diera

aunque volvieras de nuevo a irte  
lejos de mí.

¡Ea! ¿Por dónde vamos? Los boleros pueden clasificarse con muchos criterios. Surgen los tipos en el criterio de Natalio Galán (1983) con el inicio del siglo. Vamos a intentar una distinción de melómano. Proponemos separar con ejemplos los boleros por su espíritu, por su forma general, por el acto dominante en el decir de la letra y el acompañamiento musical. Porque en el bolero, el protagonista es la voz del solista contando una tristeza. Con esta clasificación esperamos seguir encontrando rasgos de bolero en la carta de Fermina a Florentino en esa novela de bolero que declara Gabriel de manera retrospectiva. La posible clasificación de los boleros que hemos escuchado se fundamenta en los matices de los asuntos de las letras del género. Al músico se le escapa la historia, pendiente como está del arreglo musical, las tonalidades, la armonía; para el músico, la voz es un instrumento más sin sentido.

Si en 1840 se observa su transición al 2 por 4; en el 60, la desaparición de seguidilla; y en el 90, la abundancia de boleristas orientales entregados a una estilística muy propia al género, no es ilógico esperar que en 1940 nuevas variantes lo constituyen, surgiendo del estilo del intérprete, ahora más definibles personalmente que aquellos “rayados” folclóricos de trovadores, moviéndose en círculos provincianos de menos repercusión cultural. Una internacionalización de Sindo Garay y su hijo Guarioné en la RHC habanera se extendía simultáneamente en milésimas de segundo por los meridianos 74 y 84 que abarcaba la extensión de Cuba. *La tarde*, cantada por ambos, dejaba de ser un espectáculo en mesa de café para diversión del grupo que les cercaba. Desde el cabo de San Antonio a la punta de Maisí se unificaba una audición musical” (Galán, 1983, 292).

No obstante, en el caso del género bolero, por muy melódico y reconocible que sea un bolero, sin la letra, sin lo que dice la voz y cómo lo hace, todo bolero pierde su género porque este nació y vivió para las serenatas y para evocar emociones a través de lo que decía.

Podría ser que, en otro registro, el bolero pueda distinguirse por su tono (véase figura 1). Los diferentes espíritus producen un tono una forma específica general.

Figura 1. Posible división de los boleros por su espíritu



Además de la tonalidad musical, hay un tono literario, entendido como realización del espíritu. Natalio Galán fue un compositor, profesor y musicólogo camagüeyano, en el muy citado libro *Cuba y sus sones*, específicamente en el capítulo que titula “1870, el degenerado bolero”, dice:

El bolero prestó a la palabra todas las oportunidades para encontrarse melódicamente en una atmósfera de tensión dramática, cada sílaba sirviendo a la nota que formaba el arabesco, prefiriendo los intervalos conjuntos para alcanzar un clímax de octava. La tensión llegaba a través del texto que domina sin permitir el dramatismo de un aria de zarzuela. En el bolero se encontraba la repulsa más certera a cualquier virtuosismo dificultando su interpretación. Se les cantaba en la intimidad de una peña con todas las características de un círculo romántico, más entusiastas sus componentes que críticos a la caza de fallos; se oía con el corazón, el cual estaba entregado a puros sentimientos entre palabra y palabra. [...] La estilística sí se unifica con la temática del texto: el eterno conflicto, separándose del bucolismo de la guajira, sin intentar lo sentimental de la habanera. (Galán 1983 p. 286)

Al final de su capítulo, Natalio Galán traza una cronología del bolero cubano:

- 1674: instrucciones de Gaspar Sanz con las características armónicas del *pasacallo* cubano en 1830.

- 1780: en España el bolero es estimado como danza teatral.
- 1792: aparece anunciado en el Papel Periódico de La Habana.
- 1815: popular en Cuba como bolero español.
- 1836: el *pasacallo* indica el bipartidismo de las boleras.
- 1850: la Danza cubana utiliza el *cinquillo* en Santiago de Cuba.
- 1867: la *seguidilla* no se le hace indispensable como texto.
- 1870: le acompaña el *cinquillo*.
- 1900: surgen los tipos.
- 1950: experimentación entre modalidades contradictorias.

Para una comprensión del bolero, es importante señalar que es un género de raíces orales que no resta belleza a las letras. Cada una de esas canciones era tocada una y otra vez y, como artesanos que son los músicos en general, estos bohemios jóvenes afinaban y compaginaban los arpegios con ensayos y más ensayos; todo esto junto a sus oficios varios, como zapateros, pasteleros o vendedores. Las serenatas eran una modalidad social que tuvo un fuerte movimiento en Santiago de Cuba. La galantería amorosa frente a la ventana de una flor primaveral componía versos repletos de memoria musical y poética. Con la difusión del bolero por la radio, la televisión, el cine y el incipiente comercio de discos de vinilo y acetato, algunas características cambiaron, como las letras, que dejaron atrás las galanterías para abarcar temas como el lamento y la queja a lo largo de las primeras décadas del siglo XX.

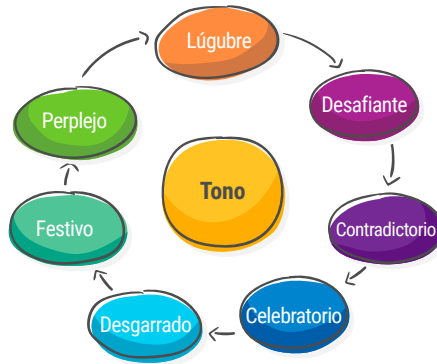
En este momento podríamos tener un bolero con un espíritu de arrepentimiento con un tono festivo o con un espíritu de declaración y tono desafiante. A continuación, en la tabla 1, hay algunos ejemplos para ir entendiendo el argumento de las distinciones entre boleros por su espíritu.

**Tabla 1.** Propuesta de clasificación aficionada de los boleros

Por su espíritu	Ejemplo (intérprete)
Despreciativo	Cenizas (Toña la negra)
Arrepentido	Total (Celio González)
Demandante	Mi amor fugaz (Benny Moré)
Quejumbroso	Lamento borincano (Daniel Santos)
Halagüeño	Mujer divina (Joe Cuba)
Notificante	Amigo de qué (Orlando Contreras)
Declarante	Tu voz (Celia Cruz)

En función del tipo de espíritu que predomine, este se combina con las categorías anteriores, formando una frase como “en un espíritu demandante, con un tono desgarrado y un lenguaje cotidiano, interpretado por una sonora” (ver figuras 2 y 3).

**Figura 2.** Posible distinción de los boleros por su tono

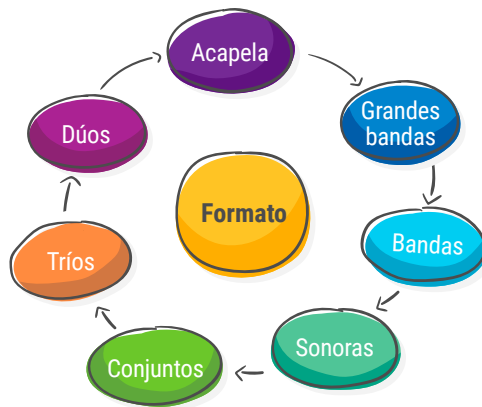


**Figura 3.** Posible distinción de los boleros por su lenguaje



En la interpretación de los boleros, estos se pueden distinguir por su formato (figura 4); en esto va el tipo de arreglo, la variedad melódica y rítmica, los cuales complejizan el bolero a medida que se suma el acompañamiento instrumental, cuerdas de instrumentos, y lo hacen más grandilocuente, como los boleros interpretados por Benny Moré con su Banda Gigante de más de 40 músicos.

**Figura 4.** Posible distinción de los boleros por su formato



De la misma manera, hemos hecho más distinciones para los boleros. Poesía modernista, urbana, popular, masiva y trovadoresca; “el bolero es el desahogo y el reflejo musical del latinoamericano”. Es posible una rivalidad con el tango, la bossa o la plena, en cuanto a ser un desahogo, según la tesis doctoral de Pablo Alexis Santos-Sánchez, de 2021, titulada *Creación e interpretación del bolero.: una aproximación desde la historia, la literatura y la performance*.

Finalmente, la clasificación que proponemos se la vamos a aplicar a la frase destacada en el epígrafe, la que creemos es la columna vertebral de este gran bolero llamado El amor en los tiempos del cólera. Si la frase que usamos de epígrafe es un verso de un bolero, incluso sin melodía, escuchamos un espíritu, un tono, una procedencia, un lenguaje, interlocutor... y quién habla. Podríamos intentar la siguiente caracterización (tabla 2).

**Tabla 2.** Caracterización de la carta según categorías propuestas

“Hoy, al verlo me di cuenta que lo nuestro no es más que una ilusión”	
Categoría	Caracterización
Por su espíritu	Despreciativo
Tono	Desafiante
Procedencia	Colombiana
Lenguaje	Falaz
Formato	A capela
Interlocutor	A Florentino
Quién habla	Primera persona

Suponemos que el resto del bolero debe dar más información, pero qué más información que la ofrecida por toda una novela. En nuestro caso de novela, es una obra ofrecida como universal. Aunque más adelante veremos ejemplos de otras frases destacadas en la novela de Gabriel, candidatas a ser otros versos de bolero. Toda la novela respalda el verso, ¿qué más necesita un bolero? Ya hubiesen querido Orlando Vallejo y Rolando Laserie tener una novela de este calibre para respaldar los boleros que cantan al desamor, a la denuncia, al desgarrar de un destino cruel vivido de primera mano.

Hasta aquí hemos supuesto la arquitectura narrativa de una novela-bolero, anclada en un posible verso, contenido en una carta breve que pliega la trama. Nos parece que, siendo así, el verso de otro bolero, el bolero de Florentino, heredado de su padre: “Lo único que me duele de morir es que no sea de amor”. Florentino Ariza descubre que ha asimilado a su padre natural en el verso encontrado, escrito en los mismos términos que él hubiese usado, piensa. Podríamos pensar nosotros que, incompleto en este verso, el bolero se cuele entre los conflictos y sobrevive a las diferencias entre el hijo y la figura de su padre. A pesar de la diferencia generacional, en un verso de bolero queda la repetición de un vínculo, a pesar de las circunstancias. Recuerden que el padre biológico de Florentino lo margina, muere sin darle el apellido y considerándolo un bastardo del que se ocupa su hermano. Pero

alguna vez ambos fueron románticos idénticos a pesar de las diferencias sociales y emocionales.

Rolando Laserie canta y él mismo sufre porque el bolero está escrito en primera persona. La mayoría de los boleros cuentan, en ese momento, lo que siente el que canta cuando lo hace. El cuento que cuenta el bolero es sobre el mismo que canta. El protagonista del bolero *Hola, soledad* es escuchado en bares y coreado por los hombres y mujeres tristes, bebedores y atormentados por la ilusión. El que canta tiene amigos y conocidos por montones, entre ellos, ¿ningún confidente para su pena?, ¿por qué?, ¿por qué tiene que hablar con un sentimiento?, ¿cuál es la terrible confesión no apta para humanos, aunque se lo cuente el público? La soledad es el fetiche, aquello que está en lugar antropomorfizado o animista del confidente.

Hola, soledad,  
esta noche te esperaba,  
aunque no me digas nada,  
es tan grande mi tristeza,  
ya conoces mi dolor. (Laserie, 1972)

El objeto de la confesión puede ser un astro como la Luna, a la que dotan de escucha basada en su omnipresencia, salvo en la fase de luna nueva. Bienvenido Granda canta el bolero *En la orilla del mar* (1951), donde ahora la Luna ocupa el objeto común que media entre el amante y su amada.

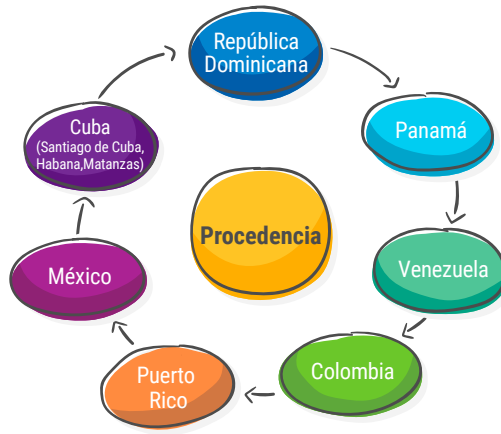
Además, el que canta con tristeza también se lamenta de no tener a quién contarle su gran secreto, la confesión de su debilidad, de su herida. Por no poder compartir su secreta pena, el cantante ha tenido que acudir a hablar de lo que siente a una figuración, a un animismo, y no reconocer que está hablando solo o que es débil por dejarse ver sufrir por una mujer.

Adicionalmente está el humor que consiste, como ya hemos señalado, en que ese secreto inconfesable está escrito para ser cantado a un público. Por eso recurre a la instancia de la fantasía donde se mantiene a salvo su secreto, el secreto de la flaqueza.

Luna, ay, ruégale que vuelva  
y dile que la quiero,  
que solo la espero  
en la orilla del mar. (Granda, 1951)

El bolero proviene del danzón, con el que comparte el compás de dos cuartos y los cinquillos: corchea, semicorchea, corchea, semicorchea, corchea. Aunque, Rosendo Ruiz (hijo) en su ensayo de 1997, *El bolero cubano*, dice que “realmente no es un cinquillo, sino un grupo de cinco notas sincopadas de diferentes valores que forman un tiempo regular”. Es tan importante el estado de ánimo del cantante en el bolero que el primer bolero compuesto se llama *Tristeza*. Según Helio Orovio (1981), un primer bolero data de 1883 y fue compuesto por José “Pepe” Sánchez, un santiaguero, al que la mayoría de los historiadores le concede el mérito de ser el creador del género caribeño. Es importante introducir aquí la discrepancia del músico y musicólogo cubano Leonardo Acosta (2004), en su libro *Otra visión de la música popular cubana*. Para Acosta, es un mito los inventores de nuevos ritmos, porque los ritmos siempre son una “creación social colectiva”. No obstante, el mérito de Pepe Sánchez es haber sido un trovador y serenatero que promovía las canciones que circulaban a finales del siglo XIX por las esquinas caribeñas de Santiago de Cuba. Según Natalio Galán, la morfología de los primeros boleros data de la primera mitad de los ochocientos, en La Habana, aires occidentales de ida y vuelta como el *pasacallo* o la *cachucha* rompen el compás ternario del bolero español del mismo nombre y lo rehacen (véase figura 5). El bolero tuvo dos vías de propagación en el Caribe: una temprana propagación marinera hispanoparlante debido a que la letra lírica es muy importante para la historia, para la situación, para entender la dialéctica amorosa; otra vía en la posterior diseminación radial, en onda corta, desde el sur de la mayor de las Antillas.

Figura 5. Posible división por la procedencia del bolero



Podemos, incluso, hacer una corta divagación para entender las posibilidades que ofrece la denominación del género de música popular que abordamos, en culturas producidas por siglos de circulación e intercambio por las aguas marineras, compartiendo la mayor cantidad de tiempo la misma lengua, a pesar y gracias a las mezclas; la misma corriente del golfo lo mezcla y distribuye todo viniendo desde el tórrido Ecuador. De otras formas convergentes, los aborígenes (“los que viven en un lugar desde el principio o el origen”) caribes salen a la cuenca desde la selva sudamericana por el río Orinoco, la gran familia arawak, taína y siboney, que junto con los aborígenes guanajatabeyes, se establecieron o saquearon las islas y el litoral. Según esto, “caribe” es una denominación imprecisa para todas las ínsulas y países continentales de la cuenca. El amplio golfo con gran cantidad de islas fue el territorio más erosionado por la colonización europea. Por ejemplo, en el siglo XVII ya los españoles habían exterminado a los guanajatabeyes y a los taínos-siboneyes, pobladores “originarios” de Cuba, aunque pertenecientes a familias lingüísticas distintas. Por otro lado, “Antillas” es una denominación sedimentológica, las superficies habitables del amplio golfo son formaciones sedimentarias en forma de islas, cayos y archipiélagos. En cambio, “Caribe” es el mar. Cierto es que pudo llamarse mar Taíno o mar Guanajatabey, pero estas dos poblaciones del siglo XVI no dominaban el mar. El mar de los caribes es fruto de las formas que tenían los españoles de ir ordenando la existencia

de una lengua desconocida plagada de caníbales y calibanes. Otro error que prevalece. Los archipiélagos caribeños son una forma del mar, son islas que han resultado de la fuerza de las corrientes y los sedimentos, digamos que es el mar el que condiciona las posibilidades de las superficies habitables. En la novela *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, se muestra la intensa circulación marítima a finales del siglo XVIII, facilitada por las mezclas de la lengua común de un colonizador común. En ese mismo sentido, el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante dice, en su artículo *Salsa para una ensalada*, que el Caribe tiene como foco la ciudad de Santiago de Cuba y la circulación y los intercambios de sones, aires y humores ocurre en el sur de la cuenca de la costa sur de Cuba hasta la costa centroamericana y sudamericana. Por donde suben las aguas de la corriente del golfo, ¡cuidado, que eso deja por fuera al cosmopolita puerto de San Cristóbal de La Habana!, ¡y a Matanzas, costa norte, y a Caibarién, tierra del maestro Manuel Corona, autor del bolero *Longina!* Por una ruta más rápida que el son fue el bolero; las orquestas, tríos, conjuntos y sextetos incorporaron, en las primeras décadas del siglo XX, ambos géneros de la música popular a su repertorio de cabaré, estudios de grabación, radio y televisión.

Por lo tanto, el Caribe ni se reduce a las Antillas ni a uno de los otros pueblos originarios del territorio. En cambio, el mar como fuerza garantiza la circulación de la *caribeñidad*. Por lo tanto, el bolero al que nos referimos en la novela de Gabo es un bolero caribeño. Tan caribeño como los versos que inmortalizó Sindo Garay (1967) en su trova santiaguera:

Las penas que a mí me matan  
son tantas que se atropellan  
y como de matarme tratan  
se agolpan unas a otras  
y por eso no me matan.

La anterior estrofa del bolero que fue un poema ha sido clasificada recientemente como minificción por el experimentado comité editorial de la prestigiosa revista e-Kuóreo. El bolero es capaz de contar un cuento independiente; la letra es

para escucharla porque sale de los cantos callejeros de noticias cotidianas, donde el enamoramiento estaba todavía de un romántico tardío y criollo y mestizo. El cortejo romántico criollo suponía la persistente institución de la serenata: ofrecer una declaración de manera intempestiva y dulce, con cierta falta de recato y de sobrado sentimiento; contratada o convocada, la serenata es ofrecida como prueba de amor. La relación entre el bolero y el género narrativo mini- o microcuento pudiera ser otra manera más de relacionar el bolero con la novela de Gabo, ya lo decíamos: ¿cuál otro bolero tiene un respaldo narrativo de 380 páginas, según las cuentas del mismo autor?

Finalmente, el bolero como cuento tiene también entrañables recuerdos musicales de domingos donde el hombre, cuya juventud había sido una letra de bolero, cantaba uno de aquellos dramas vitales y forajidos que alientan la humanidad. El hombre al que le quedaba el bolero de la juventud cantaba en el desayuno, batía la nata producida por la leche hervida. Es el hombre que es padre y esposo el que mezcla la sal, escurre el suero, vuelve y bate mientras canta el bolero *La barca* (Cantoral, 1957):

Dicen que la distancia es el olvido  
pero yo no concibo esa razón,  
porque yo seguiré siendo el cautivo  
de los caprichos de tu corazón.

Como último elemento hemos encontramos otro recurso bolerístico, tal vez con la perplejidad del descubrimiento lector de una impostura literaria (autor implicado) de lo verosímil, de lo creíble. Con esto culminamos el escrutinio de la novela como bolero... Creemos. La impostura literaria es la intromisión de Mercedes en la novela en tiempo pasado. “En la población de Magangué, donde nació Mercedes, cargaron leña para el resto del viaje”, Mercedes, la esposa del autor, de Gabriel García Márquez, nació en Magangué, todavía no había nacido para el tiempo de la novela y llega a la trama sin avisar, anacrónica y analógica. La irrupción de la realidad entra a la escena de ficción, se desliza como una anécdota más, al final de un párrafo más de descripciones exóticas, minuciosas y acaloradas. Textualmente

la intromisión tiene el tono de la complicidad con el lector, pero no es el narrador el que habla, es el autor que confirma la dedicatoria explícita, al inicio de la novela. Como Florentino dejaba las cartas en las grietas de los muros de la vieja muralla, el escritor Gabriel deja una carta oculta entre las líneas de su delirio.

## Epílogo

El escritor Gabriel, en su declaración periodística reconoce, de manera implícita, que puede llegar a considerarse una broma que exista un bolero de 380 páginas: “más serio que en broma [...] es un bolero de 380 [páginas]”. Además, pareciera que tiene un componente de humor, por ejemplo, exagerar por agrandamiento: una novela es un bolero. La pregunta sería: ¿qué clase de elementos debería tener una novela para que sea un bolero? Las respuestas a esta pregunta empiezan por donde definimos que la opinión de un autor (Gabriel García Márquez) sobre su obra publicada (*El amor en los tiempos del cólera*) está perturbada por haberse deshecho de la novela para poder hablar de ella como un objeto (esa novela). El periodista cataloga su novela sin considerar que toda recreación del pasado está contaminada por el presente. Puesta en el pasado, la novela es para el autor un recuerdo, y un recuerdo es mucho más que guardar lo que pasó en una unidad de información. Eso quiere decir que la opinión de Gabriel, así sea sobre su propia obra, es poco concluyente, dado que hay una incertidumbre que le da paso a otras posibilidades. La novela tiene versos de boleros. Como ya hemos reiterado, la corta carta que Fermina le envía a Florentino está marcada con letra bastardilla en algunas ediciones de la novela, en aras de otras posibilidades, está donde la carta mencionada sea el verso de un bolero que declara una desilusión. Lo mismo la dramaturgia que la tonalidad de la novela recoge el tono lúgubre, trágico, celebratorio, declaratorio, etcétera. Esto nos lleva a la posibilidad de que el autor escribió la novela escuchando boleros, y se esperaría que algo de ese “sentimiento” del bolero se haya filtrado en la tonalidad de la narración; la cadencia de la audición se incrusta en los efectos acústicos de la novela.

Para finalizar este texto y desafiando toda prudencia y toda humildad, nos atrevemos a sugerir la letra de un bolero. Algo queda sin resolver en la pesquisa de los géneros, una inquietud que juega con el animismo, tan caro en el bolero, donde se ruega y confiesa tomando objetos como testigos. En este caso, nos dirigimos a aquella carta; a ella suplicamos para violentar el futuro de la obra cumbre de Gabriel, ¿qué hubiese pasado si la carta no hubiera llegado a su destino? No hubiera sido un bolero, ni siquiera Gabriel hubiera alcahueteado semejante idea. La falaz sugerencia de un bolero más en el corazón de los amantes acabaría con la tragedia de la ilusión, espantaría del requiebro la cálida sombra del sufrimiento, pero suprimiría un libro de todas las librerías y bibliotecas del mundo. Solo por falta de originalidad y sin otra música que el torpe sonido de las palabras para sí, la sugerencia lleva el nombre de “bolero”.○

## La corta carta

*“Hoy, al verlo, me di cuenta  
que lo nuestro no es más que una ilusión”.*

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ.  
EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL CÓLERA.

Carta, no quiero que llegues  
porque traes carga de noticia brutal.  
Por favor, desaparece,  
no quiero que llegues,  
porque si llegas,  
me vas a matar.

Carta, tú avisas que ella no me quiere,  
que todo lo borra y es mejor olvidar.  
Por favor, no quiero que llegues,  
pero si llegas, te voy a rasgar.

Si llegas, acataré tu breve tino,  
haz que ella no me borre sin amor.  
Carta, soy deuda fiel a tu favor,  
traes inicio al sombrío camino,  
carta, te pido, cambia tu destino.

## Referencias

- Acosta, L. (2007). *Otra visión de la música popular cubana*. Editorial Letras Cubanas.
- Galán, N. (1983). *Cuba y sus sones*. Editorial pre-texto/música.
- García Márquez, G. (1985 [2019]). *El amor en los tiempos del cólera*. Penguin Random House Editorial.
- Giro, R. (comp.). (1997). *Panorama de la música popular cubana*. Editorial Universidad del Valle.
- Orovio, H. (1981). *Diccionario de la música cubana, biográfico y técnico*. Editorial Letras Cubanas.
- Orovio, H. (1995). *El bolero latino*. Editorial Letras Cubanas.
- Rico, J. (1988). *Cien años de boleros*. Centro de estudios musicales de Latinoamérica.
- Santos-Sánchez, P. A. (2011). *Creación e interpretación del bolero, una aproximación desde la historia, la literatura y la performance* [Tesis de doctorado, Escuela de Doctorado de la Universidad de Jaén].