

# Latijns-Amerikaanse swing: bolero en literatuur

Rita DE MAESENEER

Universiteit Antwerpen

## 1. Inleiding

Latijns-Amerika is in het Europa van de eenentwintigste eeuw waarschijnlijk beter bekend bij het grote publiek door zijn muziek dan door zijn literatuur. In veel *fusion* muziekstijlen zijn de Latijns-Amerikaanse en/of latino-invloeden niet weg te slaan, en sinds het overweldigende succes van de Buena Vista Social Club vanaf de jaren negentig, klinken ook oudere Latijns-Amerikaanse genres bekend in de oren. De *son* “El cuarto de Tula”, een vrolijk muziekgenre en voorloper van de salsa, of “Dos gardenias para ti”, een voorbeeld van het romantisch bolero-genre zijn tot de muzikale encyclopedie van vele mensen gaan behoren dankzij het commercieel-artistiek inzicht van Ry Cooder. Elke onderzoeker van Latijns-Amerikaanse cultuur komt vrij vlug tot het besef dat de orale dimensie (of de oraal-visuele cultuur van vandaag, de *oralidad secundaria*, zoals Ong en zijn navolgers dit noemen) niet kan worden weggecijferd in deze context, zelfs niet in een geschreven tekst.

In de Latijns-Amerikaanse literatuur is de oppositie tussen orale en schriftcultuur een centrale invalshoek geweest vanaf de kolonisatie. Ángel Rama heeft in zijn *The Lettered City (La ciudad letrada)* op een heel overtuigende manier aangetoond dat het opleggen van een cultuur gebaseerd op schrift door de Spanjaarden een spanningsveld creëerde met de hoofdzakelijk orale of visuele culturen die bestonden in de Nieuwe Wereld. Antonio Cornejo Polar illustreerde deze *clash of civilizations* treffend met zijn beschrijvingen van de ontmoeting tussen Inca-keizer Atahualpa en een Spaanse priester, die de veroveraar Pizarro vergezelde. De priester gaf Atahualpa een bijbel cadeau en Atahualpa bracht de Bijbel aan zijn oor, want hij was ervan overtuigd dat dit boek tot hem zou spreken. Toen dit niet het geval was, gooide Atahualpa het

Heilige schrift vol misprijzen op de grond, tot grote ontsteltenis van de Spanjaarden. Deze scène toont ook aan dat de oppositie mondeling/schriftelijk tegelijk een andere tegenstelling impliceert: geletterd/niet geletterd (*orality/ literacy*). Die *literacy*, de geletterdheid en de cultuur, was onlosmakelijk verbonden met de Westerse wereld. In de Spaanse kolonies, maar ook na de onafhankelijkheid in de negentiende eeuw, kwamen de toonaangevende literaire vormen en modellen vaak uit Europa, het Westen, het symbool van beschaving en geletterdheid. De barok, het realisme, de romantiek, het naturalisme... het werd allemaal geïmporteerd en geïmiteerd in de Nieuwe Wereld, ook al gingen de schrijvers soms op een wel erg subversieve manier aan de slag met die Westerse modellen en was de orale traditie zeker niet dood. Tot op zekere hoogte kan dit navolgend gedrag toegepast worden op de bekendste auteursgroep van Latijns-Amerika op wereldniveau, de schrijvers van de zogenaamde *boom* die in de jaren zestig van de vorige eeuw furore maakten. Auteurs zoals Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez of Carlos Fuentes combineerden de technieken van het Westerse (vooral Noord-Amerikaanse) modernisme met de specifieke Latijns-Amerikaanse context. Deze periode, en vooral het magisch realisme van García Márquez, dat wonderlijke gebeurtenissen als realiteit voorstelt, blijft in het Westen tot vandaag de referentie voor Latijns-Amerikaanse literatuur, ondanks het feit dat recentere *postboom* schrijvers radicaal andere wegen insloegen. Precies als reactie op de *boom* en beïnvloed door postmoderne trends, wilden veel *postboom* schrijvers (1970- 2000) af van de grote totaalromans van Fuentes of Vargas Llosa met hun *Grands Récits* (Lyotard) over de Latijns-Amerikaanse identiteit. Tevens werd de *Great Divide* (Huyssen) tussen *high* en *low culture* doorbroken. Het is in die context dat de orale cultuur een prominentere plaats kreeg. Binnen die *boost* van oraliteit die zich manifesteerde in verschillende genres (zoals in de getuigenisliteratuur, *testimonio*), wil ik ingaan op de aanwezigheid van Latijns-Amerikaanse populaire muziek in de Latijns-Amerikaanse literatuur vanaf de jaren zeventig. Met populaire muziek bedoel ik muziek die via verspreiding van de massamedia een groot publiek bereikt

(López Cano). Rojek stelt in zijn vierdelige editie over *Popular music* dat deze term positief en negatief kan worden geïnterpreteerd:

Popular music refers to the music produced by and for the people... the term “popular” carries two paradoxical yet deeply entwined quantitative and qualitative meanings. The quantitative, descriptive meaning is simply the traditions and practices carried on by the people. The qualitative, evaluative meaning is the categorization of popular practice as “low” and “base”. (xix)

Doorgaans wordt populaire muziek onderscheiden van klassieke muziek. Dit impliceert vaak ook een inschatting van cultureel niveau: terwijl klassieke muziek als *highbrow* wordt beschouwd, zit populaire muziek aan de *low culture*-kant. Populaire muziek wordt ook gesteld tegenover traditionele of folkloristische muziek (ook volksmuziek genoemd) die veeleer een nationalistisch of regionale impact heeft, maar de grens is niet altijd gemakkelijk te trekken.

In dit artikel wil ik meer bepaald ingaan op de aanwezigheid in literatuur van één genre van populaire muziek, de bolero. Het gaat dus over een vorm van intermedialiteit, in de zin van Wolf “any transgression of boundaries between what is conventionally perceived as distinct media of communication” (460). In zijn analyseschema, zou mijn vertrekpunt zijn wat hij (gedeeltelijke) reproductie noemt, het citeren van een ander medium in een tekst. Op basis van korte en gerichte besprekingen van een corpus aan literaire teksten waarin verwijzingen naar bolero-verzen voorkomen, stel ik drie invalshoeken voor die het potentieel aantonen van bolero’s als muzikale strategie in de literatuur. Door de functies en connotaties van de bolero-liedjes in een aantal representatieve teksten beknopt te becommentariëren, wil ik aantonen dat populaire muziek een aantal centrale aandachtspunten in de Latijns-Amerikaanse literatuur aankaart, namelijk wat betreft ras, klasse, *gender* en politiek. Ik zal me beperken tot de relevantie vanuit een *gender* en *queer* perspectief, vanuit een postkoloniale insteek en vanuit een postmoderne invalshoek. Voor ik de drie invalshoeken bespreek, zal ik dit muziekgenre kort situeren. Als slot zal ik enkele ruimere bedenkingen formuleren over dit fenomeen.

## 2. Bolero

Rond het einde van de negentiende eeuw ontstonden een aantal populaire muziekvormen die vaak Europese ritmes en Afrikaanse invloeden mengden, zoals *danzón*, *tango*, *bolero*, *merengue*, *son*, en *guaracha*. Frances Aparicio (1993) maakt een onderscheid tussen centripetale en centrifugale vormen van Latijns-Amerikaanse populaire muziek. Enerzijds zijn er ingetogen ritmes zoals tango, en anderzijds expansieve genres zoals *son*, de voorloper van *salsa*. De bolero behoort duidelijk tot de eerste groep: voor de dans, een soort *slow*, is er maar een tegel nodig. De eerste gekende bolero werd in Cuba gecomponeerd in 1886, maar in de ontstaansgeschiedenis eisen ook de Porto Ricanen en de Mexicanen hun plaats op (in de *ranchera*-variant, wat een combinatie is van de folkloristische *marichi* en bolero-ritmes). De bolero werd al snel een erg populair genre in heel Latijns-Amerika, en kreeg dus een pan-Latijnse, transnationale dimensie. De gouden periode voor de bolero omhelst drie decennia. Ze begon rond 1935, het einde van de tango-hype als gevolg van het plotse overlijden van tango-icoon, Carlos Gardel. Rond 1965 veroverden Amerikaanse popmuziek en andere genres (zoals *cumbia*) Latijns-Amerika. Die drie decennia vallen samen met industrialisering en modernisering voor Latijns-Amerika, en met de opkomst van de massamedia. Er werden liedjesprogramma's op de radio uitgezonden, en er kwamen er films uit met grote bolero-iconen. Diezelfde periode werd ook gekenmerkt door veel dictaturen, een fenomeen dat jammer genoeg niet beperkt bleef tot die drie decennia. Naar bolero's luisteren betekende vaak even wegvluchten van al de verdrukking. Ook Franco inviteerde bolero-zangers uit Spaans-Amerika, onder anderen, de in die tijd erg exotisch aandoende zwarte Cubaan, Antonio Machín. Dat was een van zijn strategieën om de mensen zoet te houden. Ook al sprak de bolero in het begin vooral lagere klassen aan, toch werd de muziek al vlug gemeengoed van alle sociale lagen. Latijns-Amerikanen beschouw(d)en de bolero als een deel van hun cultureel kapitaal. Iedereen herkent het genre, ook al is het eerder in passieve vorm bij de jongere generaties.

Zoals ik al vermeld heb, is de bolero een romantisch liedgenre, waarvan tachtig percent over een stukgelopen relatie gaat die met nostalgie wordt bezongen. Bolero's hoeven niet origineel te zijn, het gaat over een constant recycleren van dezelfde woorden, zoals pijn, verdriet, verbittering, nooit meer, hartstocht, terugkeren, verlangen, bedrog, haat, liefde... In sommige bolero's kan je de metaforen en het soms gezochte woordenarsenaal deels terugvoeren tot de troubadourslyriek van de hoofse liefde of de liefdespoëzie à la Petrarca (Zavala). De *low culture* is dus een popularisering van wat vroeger *highbrow culture* was. De schoonheid van de vrouw wordt bezongen, vooral van haar gelaat dat gefragmenteerd wordt, bijvoorbeeld, als het gaat over “die groene ogen” (“Aquellos ojos verdes”) of de “kleine mond” (“párvula boca” van “Piensa en mí”). Zoals feministische en postkoloniale denkers hebben aangetoond, kan het fragmenteren van het vrouwenlichaam worden gezien als een manier om haar tot een object te maken en haar zo te domineren (Aparicio 1998: 135). Nooit wordt er expliciet over het seksuele gezongen, in tegenstelling tot wat in recentere genres zoals *reggaeton*- een soort ‘rap’ in het Spaans- of *cumbia villera* juist zo breed wordt uitgesmeerd. Alles wordt verhuld in metaforen. Een ander belangrijk kenmerk is dat bijna alle teksten een dialoogstructuur hebben waar een “ik” een “jij” toespreekt en zowel de “verleiding van de nostalgie” als de “nostalgie van de verleiding” bezingt (Valerio-Holguín 197). In veel andere muziekgenres kan een heel lied op een minimale tekst gebaseerd zijn (soms één zin). De bolero daarentegen vertelt een heel liefdesverhaal en de tekst is ook duidelijk gearticuleerd en verstaanbaar. De mogelijkheid om dit genre in een geschreven tekst te gebruiken, dus ook in de literatuur, is daarom dan ook erg groot. Laten we nu inzoomen op de verschillende perspectieven die ik heb aangegeven.

### 3. “Ik zal je als een koningin ontvangen” (“Te trataré como una reina”). *Gender en queer studies.*

De *bolero*-liedjes gaan over heteronormatieve relaties en het waren vooral mannelijke iconen, echte Latin lovers, soms blanken, zoals de Chileen Lucho Gatica of de Mexicaan Jorge Negrete, en veel vaker nog, mulatten, zoals de Porto Ricaanse Daniel Santos, die met hun bolero's duizenden vrouwenharten sneller deden kloppen. Tegelijkertijd gaven ze ook een expressievorm aan het liefdesverdriet van veel mannen. In die sentimentele liedjes mochten mannen eventjes hun zwakke, vrouwelijke kant tonen, maar dat bracht geenszins hun dominante positie in het gevaar. Het is dan ook niet te verwonderen dat in de jaren zeventig, wanneer het feminisme zeer sterk opkwam in Latijns-Amerika, een aantal schrijfsters de draak staken met het patriarchale discours uit de bolero's. Het kortverhaal “Cuatro selecciones por una peseta, bolero a dos voces para machos en pena” (1981), (“Vier nummertjes voor één dollar, tweestemmige bolero voor lijdende mannen”), van de Porto Ricaanse auteur Ana Lydia Vega beschrijft op een ironische manier vier machomannen die in een bar hun verdriet zitten te verdrinken, bolero's (en andere populaire genres) zingen of op de juke box laten afspelen. Ze doen hun beklag over hun rebelse vrouwen. Ze begrijpen maar niet wat er fout is aan regelmatig feestjes bouwen bij een van de vrienden thuis. Ze kunnen helemaal niet verklaren waarom de echtgenote van hun vriend het voor bekeken hield: “En we gedroegen ons toch echt prima, we brachten zelfs de borden naar de keuken, zij moest ze enkel nog maar afwassen, verdomme” (“Y hasta le llevábamos los trastes a la cocina pa que ella no tuviera más que fregarlos, coño”) (Vega 136). Daarom zingen ze bolero's zoals: “U bent de schuld van al mijn angsten” (“Usted es la culpable de todas mis angustias”) van “Usted” of “Jij alleen jij hebt mijn leven in rouw gehuld door een wonde in mijn hart te slaan” (“Tú sólo tú llenaste mi vida de luto abriendo una herida en mi corazón”) van “Tú sólo tú”. Al die bolero's schuiven de schuld af op de vrouwen, die niet volgzame Eva's. Het zelfmedelijden en

gejammer wordt helemaal geridiculiseerd op het einde van het kortverhaal wanneer de mannen hun standpunten beklemtonen met “een affirmatief knikken van patriarchale hoofden” (“una afirmativa sacudida de cabezas patriarcales”), “een testikelachtige daling van vastbesloten vingers” (“[t]esticular descenso de índices decididos”), “een voorhuidachtig achteruitschuiven van verontwaardigde stoelen” (un “[p]repuciano retroceso de sillas indignadas”), “een agressieve bult/uitstulping van Adamsappels (“[a]gresiva protuberancia de manzanas de Adán”) (Vega 136). Net als veel feministen van de jaren zeventig gebruikt Vega een omkeringsstrategie. Ze zet het typische fragmenteringsproces van de bolero op zijn kop, door het toe te passen op specifiek mannelijke lichaamsdelen in plaats van op het vrouwelijk gelaat.

Bolero's kunnen niet alleen de strijd tussen de seksen onderstrepen, maar ook de binaire tegenstellingen tussen man en vrouw destabiliseren. Door de dialoogstructuur van de bolero en het morfologische verschil tussen mannelijk en vrouwelijk in het Spaans (amado/amada) zijn er veel mogelijkheden tot “discursive regendering” (Aparicio 1998: 141). Een heel pertinent voorbeeld is de bolero “Mijn brief” in *De kus van de spinnevrouw (El beso de la mujer araña* (1976) van de Argentijnse schrijver Manuel Puig. In dit boek gaat het over een homoseksueel, Molina, die de gevangenis deelt met een revolutionair, Valentín, en de geleidelijke toenadering tussen deze twee zeer verschillende mannen. Critici van deze roman hebben vooral de verwijzingen naar melodramatische Hollywoodfilms over hartstochtelijke liefdes bestudeerd. De filmscènes worden door de homoseksueel Molina verteld om zo Valentín in zijn net te vangen. Maar het valt op dat Molina in het centrale hoofdstuk van het boek de bolero “Mijn brief” (“Mi carta”) zingt, als hij merkt dat Valentín een brief heeft gekregen van zijn revolutionaire vriendin. De eerste zin van “Mi carta” (een liedjestitel die de spanning tussen mondeling en schriftelijk thematiseert) is “Liefste, ik praat opnieuw met jou” (“Querido, vuelvo a hablar contigo”). “Liefste” is “querida” in de originele bolero-versie,

maar “querido” in het boek. Molina speelt dus met ambiguïteit: hij identificeert zich enerzijds met de revolutionaire vriendin die naar Valentín schrijft, maar anderzijds richt hij zich zo tot zijn celgenoot in dit drama van onbegrip, stiltes en indirecte communicatie. De bolero, eerst afgedaan als stomme romantiek door de intellectueel Valentín, veroorzaakt een verandering in zijn stroeve houding: “Mi carta” maakt een eerste lichamelijke toenadering mogelijk. Dit *queering* potentieel van populaire cultuur wordt tot vandaag heel veel geëxploiteerd in de literatuur (en in film, denken we maar Almodóvar die heel vaak bolero’s en iconen van dit genre heeft gebruikt). De ik-jij relatie in de bolero is open en onbepaald, en kan zo een puur verlangen uitdrukken, nog voor de seksuele impulsen in een bepaalde vorm worden gegoten.

#### **4. ¿Can the subaltern sing? Bolero en subalterniteit**

Sinds Adorno’s belangrijke essay “On Popular Music”, geschreven in 1941, werd populaire muziek geruime tijd negatief benaderd door de geletterde klasse, en beschouwd als een soort opium voor het volk, als een vlucht die elke kritische reflectie belet. In de jaren zestig/zeventig werd die negatieve interpretatie van populaire cultuur in vraag gesteld. Zo vermeldde Susan Sontag zowel Mae West als de Cubaanse *son* en bolero-zangeres la Lupe als voorbeelden van camp in haar “Notes on Camp”. Vanuit Latijns-Amerikaanse hoek werd het potentieel van verzet van populaire cultuur onderstreept, bijvoorbeeld door de Mexicaanse essayist en schrijver Carlos Monsiváis. In zijn artikel met als ondertitel “Notas del camp en México” gaat hij in op het belang van populaire cultuur als uiting van camp. Hij stelt: “Camp geeft je de mogelijkheid om wraak te nemen” (“Lo camp es la posibilidad de la revancha”) (Monsiváis 191). Bovendien zijn het vooral subalterne, niet blanke individuen die de populaire cultuur als een strategie voor verzet gebruiken. Ze putten uit het arsenaal waarmee ze vertrouwd zijn om zich uit te drukken. Aparicio verwoordt het als volgt: “[it] serve[s] as a code, or as a language, for those who lack one” (1994: 680).



Dat is het geval voor het hoofdpersonage van de roman van de Porto Ricaanse schrijfster Mayra Santos-Febres, *Sirena Selena vestida de pena* (2000) (“Sirena Selena gekleed met pijn”). Sirena Selena is een mulatte travestiet die aan de kost komt door haar/zijn lichaam te verkopen. Vaak zingt Sirena Selena bolero’s als vlucht om niet aan de concrete omstandigheden van haar/zijn leven te moeten denken. Maar als Sirena Selena ontdekt wordt door een manager, wordt bolero ook een middel tot verzet en verdediging. Sirena Selena gebruikt haar/zijn stem, lichaam en bolero’s om zo het publiek te imponeren. Bolero’s zijn haar/zijn middel om zich uit te drukken. Zelfs in haar/zijn gesprek met haar/zijn weldoener en aanbieder, de magnaat Hugo Graubel, praat zij/hij in bolero-achtige zinnen om hem zo te verleiden en te domineren.

Ook het niet blanke dienstmeisje Lucila van de Dominicaanse roman *Solo cenizas hallarás (bolero)* (1980) (“Jij zal alleen maar as vinden (bolero)”) van Pedro Vergés, luistert naar bolero’s om niet te denken aan haar situatie van uitbuiting. Maar ze gebruikt ze ook om haar gevoelens uit te drukken en tot op zekere hoogte om haar situatie in vraag te stellen, bijvoorbeeld met de qua inhoud vrij atypische bolero getiteld “Bájate de esa nube” (“Kom van die wolk af”). De expressievormen van dit dienstmeisje, dat nooit school heeft gelopen, zijn gebaseerd op populaire cultuur. Zo kent ze veel beter de teksten van de bolero dan de verzen van het Dominicaanse volkslied, iets wat er in de scholen in Latijns-Amerika tot vandaag de dag wordt ingehamerd.

## **5. Kitsch tropical. Bolero en postmoderniteit**

Zoals ik al aanduidde in het begin van mijn verhaal werd populaire muziek sinds de jaren zeventig geïntegreerd in de postmoderne literatuur. Voor de Westerse lezer betekende dit wel een aanpassing ten opzichte van de *boomschrijvers* die meer de Westerse (Europese en Amerikaanse) *high culture* in hun werk brachten. In veel postmoderne romans wordt de

bevraging rond *high* and *low* centraal gesteld door het gebruik van bolero's, maar ook de hele discussie rond het einde van de grote verhalen wordt geproblematiseerd via de bolero. Paradoxaal genoeg kan de bolero, zoals veel andere vormen van populaire cultuur, een houvast zijn, een soort antwoord op de chaos en een alternatief voor het wegvallen van sociale en politieke structuren. Populaire cultuur is wat Carlos Monsiváis een ritueel van de chaos noemt, een soort ankerpunt binnen de chaotische omgeving. Dat kan je toepassen op het al eerder geciteerde werk *Sólo cenizas hallarás (bolero)*. In dat boek, gesitueerd in de periode na de moord op dictator Trujillo (1930-1961), ligt de nadruk in de vertelling op sentimentele breuken, waarin de bolero een centrale rol speelt. Maar de bolero is tegelijkertijd een soort antwoord op en vlucht van de chaos en het verweesd achterblijven na de moord op Trujillo, de Vader des Vaderlands die de Dominicanen een groot identiteitsverhaal gaf (onder andere met de *merengue*-muziek, maar dat is een andere geschiedenis).

In dit verband kan men zelfs een stap verder gaan: de bolero is een tegendiscours dat misschien ook wel gevaarlijke kantjes heeft. Je zou zelfs kunnen stellen dat de impact van de stem van een bolero-zanger misschien wel even groot is als de die van het populistisch discours van een dictator. Dit parallelisme werd uitgewerkt door de Dominicaanse schrijver Enrique Sánchez in *Musiquito. Anales de un despota y de un bolerista*. (1993) ("Musiquito. Annalen van een despoot en een bolero-zanger"). Het gaat over een bolero-zanger in dienst van een dictator. In tegenstelling tot het gebruikelijke gebroken hartverhaal moet de bolero-zanger Musiquito de actualiteit verslaan en vooral de politieke campagnes van de dictator ondersteunen. Zo maakt hij "de bolero over de transparante huid" ("el bolero de la carne transparente") om reclame te maken voor de lotion "Albor" die aan alle bewoners van het land een blanke huid moet geven. Dit is een van de grote obsessies van veel Latijns-Amerikaanse landen en niet in het minst van de Dominicaanse Republiek, waar zwart zijn gelijk staat aan Haïtiaan zijn, de "andere primitieve" (el otro primitivo). De bolero is een

instrument om de dictatuur te ondersteunen. Bolero kan dus een alternatief verhaal suggereren, maar doet ook nadenken over zeer frequente mechanismen van macht en manipulatie van de massa door de stem.

## **6. Enkele slotbemerkingen die nog op bolero-ritme moeten worden gezet**

Tot slot, wil ik nog enkele reflecties formuleren wat betreft tijd, plaats en impact van de bolero. Ten eerste is uit mijn verhaal duidelijk gebleken dat populaire muziek een substantieel onderdeel is van de Latijns-Amerikaanse cultuur. Maar het zal wel opgevallen zijn dat het merendeel van de voorbeelden uit het Caraïbische gebied komt. Dit heeft niet alleen met mijn onderzoeksspecialisatie te maken, maar ook met het feit dat oraliteit vooral in een Caraïbische context niet weg te denken is. De Porto Ricaanse auteur Luis Rafael Sánchez formuleert het zo in *La importancia de llamarse Daniel Santos*: “Van het Orfische Amerika zijn de Caraïben ongetwijfeld de hoofdnatie” (“De la América órfica, el Caribe es, sin dudas, la nación capital”) (106). Oraliteit en muzikaliteit worden trouwens systematisch benadrukt door denkers uit de Caraïben in hun invloedrijke werken, zoals *La isla que se repite* (*The Repeating Island*) van de Cubaan Antonio Benítez Rojo of *Le discours antillais* van de Frans-Antillaanse Édouard Glissant.

Qua tijds kader heb ik geen voorbeelden van na 2000 besproken. Het is immers zo dat er in recentere werken van de eenentwintigste eeuw minder bolero-verwijzingen worden aangetroffen. Dit heeft te maken met de leeftijd van de schrijvers die niet meer in de periode van de bloei van de bolero geboren zijn en dus minder vertrouwd zijn met dit genre, ook al herkennen jongere auteurs het nog wel. Als er toch bolero's vermeld worden, hebben de klassieke nostalgische connotaties meestal de bovenhand, bijvoorbeeld de bolero-son “Lágrimas negras” (“Zwarte tranen”) om een verloren liefde op te roepen in *La noria* (2013) van de Cubaan Ahmel Echevarría. De bolero lijkt mainstream geworden en wordt als een van de vele substraten

aangeboord waaruit schrijvers kunnen putten. Als jonge Latijns-Amerikaanse schrijvers toch populaire muziek integreren, doen ze vaak een beroep op meer geglobaliseerde genres of zangers vanuit hun eigen subjectieve leefwereld (bijvoorbeeld, Kurt Cobain in *La estrategia de Chochueca* (2003) van de Dominicaanse Rita Indiana Hernández). Soms gaan ze wel in dialoog met recentere vormen van populaire muziek, zoals bijvoorbeeld de *narcocorridos* in de narco-romans uit Mexico, die wel veel lokaler ingeplant zijn.

Bovendien is het grensverleggende potentieel van de bolero wat weggeëbd. Dit kan deels verklaard worden door een al te doorzichtig en commercieel gebruik van de associatie tussen Latijns-Amerika en populaire muziek in een aantal romans van de jaren 1980-1990. Ik geef één voorbeeld ter illustratie. In het spoor van het succesverhaal van de Buena Vista Social Club, heeft de Cubaanse anticastristische schrijfster Zoé Valdés de Franse vertaling van haar roman *Te di la vida entera* (“Ik heb je mijn hele leven gegeven”) (1996) verkocht met een CD erbij. Zo kunnen de Franse lezers de muzikale dimensie van een nostalgische visie op Cuba proeven. De titel verwijst naar een vers uit de bolero “Camarera de mi amor” (“serveerster van mijn liefde”). “Ik heb je mijn hele leven gegeven” is dubbel: het kan toegepast worden op het hoofdpersoonage, Cuca, die haar hele leven gewacht heeft op haar geliefde Juan die ze leerde kennen door met hem op die bolero te dansen. Er wordt dus de draak gestoken met de patriarchale cultuur. “Ik heb je mijn hele leven gegeven” kan ook over de Cubaanse revolutie gaan, een onderwerp dat nog altijd goed verkoopt in het Westen, want Cuca’s dochter heeft haar hele leven opgeofferd aan de Cubaanse Revolutie die fel wordt gehegeld. Dit soort van teksten dreef mee op het succes van de Latijns-Amerikaanse stereotiepen en droeg bij tot het uithollen van de zeggingskracht van de bolero.

Qua impact blijft de bolero een ambigu gegeven en erg conflictueus. Vanessa Knights verdedigt de volgende stelling in verband met populaire muziek in de literatuur: “it offers both liberating and regressive readings” (228). Dat het bolero-arsenaal vaak tegengestelde

connotaties oproept en verschillende invullingen met zich brengt, besepte ook de Chileense cultschrijver Roberto Bolaño. Zijn postume roman *2666* (2004) bevat de volgende dialoog, waarin Rosa Méndez, een serveerster in een restaurant en bediende in een supermarkt, haar eerste liefde met nostalgie oproept in een gesprek met de universiteitsstudente Rosa Amalfitano:

“Het lijkt wel een tekst van een bolero”- had Rosa Amalfitano gezegd.

“O, was het dat”, had Rosa Méndez geantwoord, “maar de bolero’s hebben gelijk, meid, in feite worden alle teksten van liedjes geboren in het hart van het volk en ze hebben het altijd bij het rechte eind”.

“Nee,” zei Rosa Amalfitano’, het lijkt of ze het bij het rechte eind hebben, het lijkt of ze authentiek zijn, maar eigenlijk is het gewoon rotzooi.”

Wanneer ze op dat punt waren beland, wilde Rosa Méndez er liever niet over discussiëren. Stilzwijgend erkende ze dat haar vriendin, die niet voor niets naar de universiteit ging, van dit soort dingen meer wist dan zij. (Bolaño 388)

De relatie tussen populaire muziek en literatuur blijft verschillende reacties oproepen. Toch hoop ik te hebben aangetoond dat de bolero-*soundtrack* in veel Latijns-Amerikaanse romans niet louter een ornamentje is, maar bijdraagt tot het aankaarten van een aantal belangrijke aandachtspunten voor die literatuur.

## Bibliografie

- Adorno, Theodor. "On Popular Music." *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*. Ed. John Storey. Harvester Wheatsheaf, 1994, pp. 202-14.
- Aparicio, Frances R. "Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña." *Revista Iberoamericana* LIX 162-163 (enero-junio 1993), pp. 73-89.
- . "'Así son': Salsa Music, Female Narratives, and Gender (De)Construction in Puerto Rico." *Poetics Today* 15. 4 (Winter 1994), pp. 659-83.
- . *Listening to Salsa. Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. Hanover and London: Wesleyan UP, 1998.
- Bolaño, Roberto. *2666*. Trans. Aline Glastra van Loon and Arie van der Wal. Meulenhoff, 2009.
- Benítez Rojo, Antonio. *The Repeating Island. The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Trans. James E. Maraniss. Duke UP, 1996.
- Cornejo Polar, Antonio. *Writing in the Air. Heterogeneity and the Persistence of Oral Tradition in Andean Literatures*. Trans. Lynda J. Jentsch. Duke UP, 2013.
- Echevarría, Ahmel. *La noria*. Unión, 2013.
- Glissant, Edouard. *Le discours antillais*. Seuil, 1991.
- Hernández, Rita Indiana. *La estrategia de Chochueca*. Editorial Isla Negra, 2003.
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indiana UP, 1987.
- Knights, Vanessa. "Transgressive Pleasures: The Latin American Bolero." *Cultura Popular: Studies in Spanish and Latin American Popular Culture*. Eds. Shelley Godsland and Anne M. White. Peter Lang, 2002, pp. 209-28.

- López Cano, Rubén. "Musicología: Entrevista." *CanalObservatorio* 15 de november 2013: Web. 24 juni 2017.
- Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne. Rapports sur le savoir*. Minuit, 1979.
- Monsiváis, Carlos. "El hastío es pavo real que se aburre de luz en la tarde. [Notas del camp en México]." *Días de guardar*. Era, 1970, pp. 171-92.
- . *Los rituales del caos*. Era, 2001.
- Ong, Walter. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. Methuen, 1982.
- Puig, Manuel. *De kus van de spinnevrouw*. Trans. Ariane Berendts. Ambo/Anthos, 1996.
- Rama, Ángel. *The Lettered City*. Trans. John Charles Chasteen. Duke UP, 1996.
- Rojek, Chris. "Editor's Introduction: Popular Music." *Popular Music. Volume I. History and Theoretical Traditions*. Ed. Chris Rojek. Sage, 2012, pp. xix-xxxvii.
- Sánchez, Enriquillo. *Musiquito. Anales de un déspota y de un bolerista*. Taller, 1993.
- Sánchez, Luis Rafael. *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Ediciones del Norte, 1988.
- Santos-Febres, Mayra. *Sirena Selena vestida de pena*. Mondadori, 2000.
- Sontag, Susan. "Notes on Camp." *Against Interpretation*. Dell Publishing, 1966, pp. 275-292.
- Valdés, Zoé. *Te di la vida entera*. Planeta, 1996.
- Valerio-Holguín, Fernando. "La historia y el bolero en la narrativa dominicana." *Revista de Estudios Hispánicos* (1996), pp. 191-98.
- Vega, Ana Lydia. "Cuatro selecciones por una peseta. Bolero a dos voces para machos en pena (una sentida interpretación del dúo Scaldada-Cuervo)" *Virgenes y mártires*. Ana Lydia Vega and Carmen Lugo Filippi. Editorial Antillana, 1994, pp. 129-37.
- Vergés, Pedro. *Sólo cenizas hallarás (Bolero)*. Editorial Arte y Literatura, 2000.
- Wolf, Werner. "Literature and Music: Theory." *Handbook of Intermediality. Literature-Image-Sound-Music*. Ed. Gabriele Rippl. Walter De Gruyter, 2015, pp. 459-474.
- Zavala, Iris. *El bolero. Historia de un amor*. Celeste, 2000.