



## LA NOVELA DE CHAVELA

### *Chavela's novel*

*Alí Víquez\**

*El poeta es un fingidor.*

*Finge tan completamente*

*que hasta finge que es dolor*

*el dolor que en verdad siente.*

Fernando Pessoa

### RESUMEN

Este ensayo se dedica a examinar la novela de José León Sánchez titulada *Al florecer las rosas madrugaron*, y centra su atención en dos aspectos: el funcionamiento de algunos elementos paratextuales y la reelaboración de la relación verdad/mentira. Concluye que la poesía se plantea aquí como una vivencia que pone en crisis la rigidez de una separación clara de la verdad y la mentira.

**Palabras clave:** José León Sánchez, Chavela Vargas, literatura costarricense, novela costarricense contemporánea, músicos costarricenses.

### ABSTRACT

This paper is dedicated to examine the novel *Al florecer las rosas madrugaron*, by José León Sánchez. It focuses its attention on two aspects: the functioning of some paratextual elements and the reworking of the relationship between truth and lies. It concludes that poetry is posed here as an experience that puts in crisis the rigidity of a clear separation of truth and lies.

**Key Words:** José León Sánchez, Chavela Vargas, Costa Rican literature, contemporary costa rican novel, Costa Rican musicians.

En 2014 salió a la luz la primera edición de *Al florecer las rosas madrugaron...* un texto rodeado de abundante paratexto. Según la definición de María Amoretti, en su *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*, el paratexto "...corresponde a un conjunto de segmentos que, por su función estratégica, determinan, introducen, orientan y asimilan todo texto literario.

---

\* Universidad de Costa Rica. Profesor catedrático, Escuela de Filología, Lingüística y Literatura. San José, Costa Rica. Correo electrónico: [ALI.VIQUEZ@ucr.ac.cr](mailto:ALI.VIQUEZ@ucr.ac.cr)

Doi: [10.15517/RK.V45I1.46332](https://doi.org/10.15517/RK.V45I1.46332)

Recepción: 16/10/2018

Aceptación: 26/03/2020



Generalmente se localizan al inicio del texto (título, epígrafes, prólogo, dedicatoria, etc.) o al final (epílogo, glosario, notas, etc.)” (1992, p. 87). No se trata tan solo de elementos verbales, existen elementos paratextuales gráficos, tan abundantes en este caso, que casi producen un cierto mareo visual en los lectores: el sello editorial del Instituto de la Cultura Mesoamericana apuesta por el abigarramiento. Enumero algunos de los elementos paratextuales, puesto que el objetivo de esta comunicación es examinar cómo algunos de estos contribuyen a problematizar los límites de lo ficticio y lo no ficticio, y elaboran una propuesta poética y existencial que supera la supuesta oposición entre ellos.

1) Un agradecimiento que firma el autor, José León Sánchez, en setiembre de 2014, el cual da cuenta de la condena de 1950 contra él mismo, hecha con base en una declaración de culpabilidad obtenida luego de torturar al reo, a la sazón de un muchacho de veinte. Cincuenta años después, se agrega, los magistrados de la Sala Constitucional y los jueces de la Sala de Casación de la Corte Suprema de Justicia de Costa Rica, declaran la nulidad del juicio que condenó a cadena perpetua a José León Sánchez. El agradecimiento de este hacia los jueces que finalmente establecen su inocencia se acompaña de los nombres y apellidos de los magistrados (Sánchez, 2014, p. 5).

2) Un escrito firmado por el Dr. Rodolfo Piza Rocafort, acompañado de una foto de este, que habla de su relación personal con José León Sánchez, en el cual retoma la cuestión de la inocencia del autor, su injusta condena (no solo penal, sino también social, al colgársele el sambenito de “monstruo de la basílica”), sus méritos literarios y la injusta falta de indemnización por parte del estado, pese al reconocimiento de que fue privado de su libertad de manera indebida (Sánchez, 2014, p. 7).

3) Una carta al pie de la cual aparece reproducida la firma manuscrita de Chavela Vargas, dirigida a José León Sánchez (2014, p. 10). Esta es quizá la pieza paratextual más interesante. No tiene fecha. Aparte de mencionar las dificultades para lograr la comunicación con el autor, la carta cuenta algunas anécdotas protagonizadas por Chavela Vargas y José León Sánchez, en el ambiente



bohemio costarricense, que implicarían la existencia de una relación de amistad, si bien en tiempo ya muy lejano. Se ocupa, además, de algo importante: declara que “tu pinche libro” es una novela, no una biografía. Se preocupa, sin embargo, porque está lleno de infidencias, demanda entonces que no se publique “hasta que me lleve la pelona”, por lo terrible de estas; también, solicita que el nombre de “Isabel” (del cual, obviamente, deriva “Chavela”) se sustituya por el de Natyeli, “que es un hermoso nombre zapoteco que significa ‘Yo te amo’” y que se omita cualquier mención a Javier Rojas, “que fue mi esposo” (Sánchez, 2014, p. 10). Luego, nos daremos cuenta de que, en efecto, la novela es protagonizada por el personaje de Natyeli Vargas, que ha sido publicada después de la muerte en 2012 de Chavela Vargas, pero que no se han omitido las alusiones a Javier Rojas, si bien se ha incluido una grafía diferente de su nombre (“Xavier” en lugar de “Javier”).

4) Una dedicatoria en la que se incluye la narración de los homenajes realizados en México a Chavela Vargas tras su muerte, el recuento de los lugares en los que el libro se escribió y del tiempo (cinco años) necesario para elaborarlo, así como el reconocimiento a quienes lo hicieron posible, proveyendo información, una beca y lecturas del manuscrito; y la mención, nuevamente, de la declaración de inocencia de José León Sánchez, quien firma esta dedicatoria (Sánchez, 2014, pp. 11-13).

5) Una carta sin fecha firmada por “Natyeli” y dirigida “Al hermano Pedro”, la cual se relaciona con una cita atribuida a Chavela Vargas que aparece en portada y dice: “Pedro Almodóvar Caballero es la deuda que Dios tenía conmigo”. En esa carta se establece un paralelismo entre el personaje del Quijote y el hermano Pedro, que “bebió las aguas del Ebro sin enloquecer en junto a los sueños imposibles del Toboso”, usando como motivo el del artista-caballero, es decir, el del artista que persigue sus hazañas estéticas como lo hacen los caballeros andantes. Asimismo, se le pide a Pedro que lea “este libro”, que revise cada capítulo y después “piensa en mí, Natyeli” (Sánchez, 2014, p. 14).



6) Un “prólogo” firmado por el Dr. José Francisco Metodel, supuesto miembro de la sección de Literatura Mesoamericana de la Universidad de Alcalá de Henares. Pero no existe tal sección en dicha universidad y el Dr. José Francisco Metodel no aparece como miembro de su cuerpo docente; por lo demás, Google no da cuenta de ninguna mención de este nombre ni de alguna publicación suya. “Metodel” es, por cierto, el nombre de un medicamento para tratar la diabetes. Está escrito en tono laudatorio hacia la obra del autor José León Sánchez, pero no deja de sentirse un cierto tono paródico, sobre todo cuando comenta la opinión del “doctor Alberto Cañas” sobre *La isla de los hombres solos* (Sánchez, 2014, pp. 15-17).

7) Un disco compacto con una producción de la Televisión Española, en la que José Infante y Pedro Almodóvar presentan el regreso, alrededor de 1993 y con 74 años de edad, de Chavela Vargas a los escenarios. La mayor parte del vídeo se dedica a reproducir un concierto de ella, en el cual luce su particularísimo estilo de cantar la música ranchera. Vale la pena resaltar el testimonio que, frente al micrófono y con un cigarrillo en la mano, ofrece Pedro Almodóvar: “Me he visto reflejado en ella” (Sánchez, 2014, p. 18).

Por lo tanto, en este paratexto numeroso se mezclan lo ficticio y lo no ficticio, para inducir al lector poco prevenido a la ilusión de que todo es verdad, cuando, de hecho, la propuesta será mucho más sutil: todo podría ser verdad, todo podría convertirse en verdad, pero, eso sí, después de pasar por el tamiz de la poesía vivida auténticamente, según se explicará luego en el texto. Esto ocurre al principio, al mejor estilo borgesiano o de Jorge Volpi (este último presenta, por ejemplo, una bibliografía en *El fin de la locura* llena de libros apócrifos (Volpi, 2003, pp. 464-468); en cuanto al primero, los ejemplos de un proceder similar son muy numerosos). Pero, aquí esto se da según una justificación particular, que no es la misma que se puede rastrear en Borges o en Volpi, y es eso lo que me interesa rastrear a mí en esta comunicación: ¿Cuál es la justificación poética y existencial de esta mezcla, presentada gradualmente, y sin que se pueda establecer una frontera clara, entre la verdad y la mentira?



Con excepción del 46 (y eso quizás por una omisión editorial involuntaria; hay que decir que el trabajo editorial con este libro no es muy cuidadoso y se ven erratas), los setenta y cuatro capítulos en que se divide el texto comienzan con una cita cuya fuente no se hace explícita; es trabajo del lector el atribuir esas citas a Natyeli o Chavela Vargas. Pero ello no es obligatorio, ya que no se da ninguna referencia acerca de su origen. El destinatario de las citas sí se hace explícito algunas veces: lleva por nombre Pedro o Pedriño: en el último capítulo hay una referencia explícita también al acto de narrar: “Cómo me duele, Pedriño, narrarte esto y esto” (Sánchez, 2014, p. 250). Los epígrafes de cada capítulo (también elementos paratextuales) transitan decididamente en un terreno en el que la verdad y la mentira se traslapan en un mundo de ensoñación poética: la novela no quiere darnos datos exactos, sino más bien estados de ánimo; persigue la vida de la artista de un modo artístico: como un viaje por el “alma” de la cantante. Y en ese terreno se levanta el personaje de Natyeli, una figura de la ficción concebida a la sombra de Chavela Vargas, el personaje real, cuya foto de juventud está en la portada del libro.

Aquí llegamos al meollo de lo que quería plantear. El personaje de Natyeli declara: “...aprendí otra forma de verdad. La verdad que nace acunada en el abrazo; en el abrazo de una mentira” (p. 232). En primer lugar, hago notar que se llama al concepto que va a explicarse “otra forma de verdad”, no la verdad única ni mucho menos la verdad a secas y con mayúscula. La novela, pues, expone una idea diferente a la tradicional sobre la verdad y la mentira, que hermana y traslapa verdades y mentiras en la ensoñación poética. Cuando otro personaje, que por cierto interviene poco, llamado “el escritor”, acude a Natyeli para que lo oriente, esta le explica: “Lo que es común entre sabios, artistas, religiosos, *es la mentira*. Primeramente, se vive una mentira y desde las esquinas de esa palabra emerge el sueño hasta los pliegues de una ensoñación, *la verdad*” (p. 232).

Poco más adelante, agrega: “La mentira es la primera forma del sueño. Es el tronío de Dios” (p. 232), “Tronío” es un término definido así por la Real Academia Española: “Ostentación y rumbo”. La “ostentación” remite a un mostrarse, a menudo de manera jactanciosa. El “rumbo”, en el sentido



al cual remite, por ejemplo, el adjetivo “rumboso”, alude a lo pomposo y magnífico. Resulta entonces que Dios miente como una forma de jactancia. ¿De qué? Por cómo sigue el texto, creo que puede interpretarse que Dios se jacta de su propio origen como mentira:

Y Dios mismo en su principio fue una mentira hasta que la mente del hombre lo transmutó en oración. El artista aprende a soñar. Soñar con la angustia y recibir como fruto de la ensoñación, el dolor. El dolor de vivir. La mentira es parte imperceptible del dolor de ser. Con la mentira, el sueño se hace amañoso del alma. Todas las verdades han recibido su permute en ese doblez del hijo del alma que es el corazón.

Así lo decía Juan Rulfo, el grande, el lleno de lustre, el luminoso, el único inmenso escritor de América.

El mundo, señor escritor, es una mentira y por eso el oficio de ser hombre –no perro, no gallo, no ave lira—es hacer de la mentira una verdad por el sendero de la belleza. La mentira no existe. *La mentira es una verdad que está naciendo* y así me lo enseñó el Maestro Arnoldo Herrera González.

Ay, señor escritor, me dices que tienes un problema. Antes que la verdad sea verdad, nació como mentira y ¡claro que duele! (p. 232).

De esta manera, el texto propone al personaje de Natyeli como aquel cuyo discurso sienta las bases para que se mezclen la verdad y la mentira y, más aún, se haga de la mentira la argamasa con la que se construye una forma de verdad. No pasemos por alto que Natyeli no toma el crédito por haber originado estas ideas: se las atribuye a Juan Rulfo y a Arnoldo Herrera González, pero –claro– en este contexto, no podemos saber si ello es verdad o mentira. Tampoco olvidemos los dos vocativos incluidos en la cita anterior: el personaje está hablando con el “señor escritor”, que le ha planteado un problema que aquí no se hace explícito y acerca del cual solo podemos especular: ¿se trata, acaso, de las dudas que ese personaje llamado “señor escritor”, de aparición más bien esporádica, alberga acerca de la verdad del testimonio que el otro personaje, Natyeli, le ha dado a él, o quizá más bien a Pedro Almodóvar, para que el libro se escriba? De ser así, queda clara cuál es la solución: aceptar que la mentira es el origen de la verdad.



Por otro lado, no se consigue esta transformación sin un proceso, sin un duro esfuerzo; no se da “así como así”. Una mentira se sufre profundamente antes de convertirse en una verdad, es así como se hace verdad: por la vía del dolor. Retomo ahora mi propio epígrafe, de Fernando Pessoa, con quien me parece ver un lazo más próximo con José León Sánchez que en los casos antes citados de Borges o Volpi: “El poeta es un fingidor./ Finge tan completamente / que hasta finge que es dolor / el dolor que en verdad siente” (p. 1991). Natyeli también es la fingidora en escena de los dolores ajenos expresados por los demás en sus canciones, ella no compone, solo interpreta, finge el dolor ajeno en los distintos escenarios donde canta, pero lo finge tan completamente porque es dolor que en verdad siente.

Incluso el título del libro (un elemento paratextual también, según la definición de María Amoretti) juega con la libertad de mezclar la verdad y la mentira, y de convertir a esta en aquella. El verso “Al florecer las rosas madrugaron...”, que da nombre a la novela, se cita en boca de un personaje, que podría ser la misma Natyeli, pero es más probable que sea Lola Olmedo (el pasaje es ambiguo a la hora de establecer quién dice qué durante una conversación entre ellas dos). Ese personaje, además de cambiar el verso original de Calderón de la Barca, que dice “A florecer las rosas madrugaron...” y no “Al florecer...”, se lo atribuye a Góngora. En realidad, este es parte de un soneto calderoniano titulado “A las flores”, que aparece en la obra *El príncipe constante*, y que dice así: “Estas que fueron pompa y alegría / despertando al albor de la mañana,/ a la tarde serán lástima vana / durmiendo en brazos de la noche fría.// Este matiz que al cielo desafía, / Iris listado de oro, nieve y grana, / será escarmiento de la vida humana: / ¡tanto se emprende en término de un día!// A florecer las rosas madrugaron, / y para envejecerse florecieron; / cuna y sepulcro en un botón hallaron.// Tales los hombres su fortuna vieron: / en un día nacieron y espiraron; /que pasados los siglos, horas fueron.” (s. f., p. 20) En esta obra calderoniana, que Goethe mismo aclamó como el summum del teatro occidental, el soneto, en boca del protagonista, Fernando, evoca la rapidez con que la muerte cerca la



vida de los hombres y limita sus posibilidades de amar, en su caso, a Fénix. El destino trágico del amor de quien ya se sabe condenado a muerte (Fernando es el héroe que prefiere morir antes de entregar Ceuta al enemigo), se equipara con la fugaz existencia de las flores que Fernando regala a Fénix. El verso “A florecer las rosas madrugaron” enfatiza la finalidad del acto de madrugar por parte de las rosas, que se apresuran a llegar a su estado de plenitud, el florecimiento, solo para precipitarse hacia el envejecimiento: “y para envejecerse florecieron...”.

El cambio operado en el verso para convertirlo en el título de esta novela tiene, por supuesto, implicaciones en el sentido. Pues ya no aparece como la finalidad de las rosas el florecer mediante la acción de madrugar, sino que el florecer se convierte en la causa de la acción de madrugar: “Las rosas, al florecer, madrugaron” es distinto de “Las rosas madrugaron a (para) florecer.” Causa y efecto se invierten y, más aún, se invierte el tiempo de las acciones de “madrugar” y “florecer”. El verso apócrifo de Góngora provee a la novela de un título original respecto de la fuente calderoniana.

La historia de Natyeli se narra también desde una construcción de lo temporal que va y viene, en donde pasado y presente se invierten, a veces porque las voces que van narrando también van y vienen del ayer al hoy. Atravesamos un mundo de recuerdos vistos o tan solo entrevistados, a veces muy crudamente, como cuando se evocan los abusos que sufrió en la infancia Natyeli, postrada en cama por causa de la enfermedad y objeto de vergüenza por parte de su propia madre, cuando el personaje es violado y golpeado, cuando conoce el hambre y la explotación de los mercaderes del espectáculo, o cuando, sumida en el alcoholismo, Natyeli deambula por bares de mala muerte en Costa Rica y en México. Otras veces hay como una bruma en la que los recuerdos emergen más bien como imágenes poéticas.

Creo que toda esta novela responde a un esfuerzo por comprender el aliento poético de las canciones que el personaje interpreta, como una formidable transformación de la violencia a la que se ve sometido el personaje de Natyeli. Es artista quien convierte su miseria existencial en una obra de arte, que no solo se produce, sino que se vive. Así, no es simplemente el relato descarnado de una





vida trágica, marcada por la adversidad casi siempre, sino que también es la historia de quien permanece fiel a su arte: Natyeli consigue, además de cantar sus canciones, continuar viviendo en un mundo poético pese a las circunstancias más desfavorables. En su conjunto, la novela demuestra la posibilidad de aferrarse al arte no solo como una ocupación más o menos exitosa para ganarse la vida (se nos narran periodos de miseria en la vida de Natyeli, pero también momentos de abundancia material y hasta de ostentación), sino como una forma de vivir la vida, en las buenas y en las malas, sin dejar que esta pierda su carácter de ensoñación poética. Por eso es que la verdad y la mentira del dato particular pasan a segundo plano: lo importante en la vida no son los datos, sino la poesía que permite vivir y ver el mundo de una manera más hermosa, aunque las más de las veces muy dura. Kristeva (1985) señala que ciertos discursos se legitiman socialmente como portadores de la verdad, mientras que otros no lo hacen; en este sentido, esta novela aboga por reconocer como verdadero al discurso poético.

En el último capítulo, el 74, se anuncia que “Era el final de su camino. Ya entonces le quedarían pocos años de vida” (p. 403). Este capítulo enumera la cantidad de homenajes de los que fue objeto Natyeli cuando, tras estar sumida en el alcoholismo durante veinte años, logra recuperarse y vuelve a España, de la mano de Pedro Almodóvar. Trasciende entonces, siendo una setentona, todos los límites anteriores, al viajar cantando por Europa y América. Se presenta como la culminación de su vida artística el reconocimiento que recibió al final. Así, esa vida dedicada al arte consigue el aplauso definitivo, lo cual representa una aparentemente feliz culminación para ella. La novela termina por plantear la necesidad de la artista por recibir el aplauso como pago a la dedicación de toda una vida. Un final que afirma la concepción del éxito artístico como el resultado del homenaje externo, no como la consecución de metas propiamente estéticas o filosóficas, sino como la respuesta positiva del público. Hay mucho de cuestionable en ello, y el personaje de Natyeli lo sospecha: de aquí que su felicidad final no consigue ser completa. Natyeli supera la adicción al alcohol porque se aferra a la adicción al aplauso, o, si se quiere, se trata de que cuando el aplauso le ha faltado, ha debido



recurrir al alcohol, y cuando el aplauso por fin regresa, y sobradamente, le resulta posible controlar su adicción al alcohol.

Por eso, con todo y el aparente éxito final, hay una tristeza fundamental que el personaje exhibe, y que el aplauso y el alcohol no vencen. En la nebulosa de las borracheras, o en el aplauso ensordecedor, Natyeli trata de olvidar la tristeza del existir, pero no la supera. Una desdicha que es consustancial a la existencia: una desdicha que se canta en los escenarios, que se exhibe convirtiéndola en belleza, y que acompaña al personaje hasta su muerte.

Me queda en el tintero un elemento paratextual más. No comprende el lector a primera vista por qué en la contratapa del libro aparece una fotografía del Palacio Real de Madrid. Esto solo cobra sentido cuando se termina de leer el texto, que al final del último capítulo narra cómo le fue otorgada, en ese palacio, la Gran Cruz de Isabel la Católica, a Natyeli Vargas Lizano. Natyeli ha sido la intérprete de las tristezas descritas en las canciones de otros, ha fingido en escena el dolor ajeno, pero esa mentira se ha transmutado en la verdad de su propio sufrimiento. Dicho en términos más generales: la artista se procura el aplauso para paliar –que no curar-- su insuperable tristeza.

### Referencias bibliográficas

- Amoretti, M. (1992). *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Calderón de la Barca, P. (s. f.). *El príncipe constante*. Barcelona, España: Francisco Suriá y Burgada.
- Kristeva, J. (1985). *Loca verdad: verdad y verosimilitud del texto psicótico*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- Pessoa, F. (1991). *Antología poética: el poeta es un fingidor* (Traducción de Ángel Crespo). Madrid, España: Espasa-Calpe.
- Sánchez, J. L. (2014). *Al florecer las rosas madrugaron*. Madrid, España: Instituto de la Cultura Mesoamericana.
- Volpi, J. (2003). *El fin de la locura*. Barcelona, España: Seix Barral.



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)