

Introducción

El presente trabajo se propone estudiar la incorporación de la canción popular en la novísima narrativa hispanoamericana como uno de los procedimientos que más acentúan la ruptura de dicha narrativa con respecto a la nueva narrativa hispanoamericana. Se intentará demostrar que tal ruptura conlleva sobre todo un cambio de perfil del narratario (o lector implícito)¹ y del lector real: las obras de los novísimos tienden a dirigirse a un público cuya enciclopedia cultural difiere de la que se le exigía al público de la promoción inmediatamente anterior. De una hipertextualidad culta, literaria, que se verifica en la nueva narrativa hispanoamericana, se pasa en la narrativa de los novísimos a una hipertextualidad no literaria y, por consiguiente, más próxima al pueblo. Debe entenderse aquí el término “hipertextualidad” como lo define Gérard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*: un tipo de transtextualidad que implica la relación que une un texto B (hipertexto) a un texto A (hipotexto) (14). En otras palabras, en la nueva narrativa el hipotexto solía ser una obra literaria, mientras que los novísimos se valen por primera vez de otro tipo de hipotexto: la canción popular que se escucha a través de los medios de comunicación masivos.

Las canciones combinan dos productos culturales: el texto y la música. La vertiente popular masiva de la canción, al ser incluida en la literatura culta, pone a ésta, por así decirlo, al alcance del pueblo. Podría demostrarse también cierto

¹ “El autor, al construir su texto, tiene en mente un tipo de lector al cual va dirigido su discurso, y que, simétricamente, ha sido llamado ‘lector implícito’ o ‘virtual’” (Pimentel 174).

pasaje entre lo inventado y lo consabido. Por ejemplo, en *La guaracha del Macho Camacho*, de Luis Rafael Sánchez, la canción popular masiva “La vida es una cosa fenomenal” es pura invención del autor, es decir, un hipotexto ficcional, aunque el autor se las arregla para producir la ilusión de que se trata de un hipotexto real, de una canción cuya existencia es anterior a la novela, mientras que, por ejemplo, en *Demasiado amor*, de Sara Sefchovich, los boleros que se incorporan a la narración son verdaderos hipotextos que resuenan en la memoria del lector.

Mediante el análisis del uso del texto de canciones para las masas (o populares masivas)² en la novísima narrativa hispanoamericana, se pretende llegar a ciertas conclusiones generales en torno a la poética y cosmovisión de dicha narrativa. Este estudio se propone enriquecer la interpretación crítica del período literario en cuestión.

El corpus literario seleccionado pertenece al lapso de 1964 hasta la fecha. La selección no es arbitraria, puesto que la crítica se ha encargado de señalar que en ese año se inicia un cambio en la literatura hispanoamericana. Ángel Rama escoge esa fecha para iniciar su antología publicada en la Editorial Marcha, *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha 1964-1980*, diciendo:

El año 1964 que elegimos como fecha inicial de nuestra nueva antología, no es por lo tanto una fecha casual. Es la de eso que Roa Bastos llamó ‘el estallido’ de la nueva narrativa, cuando el público renovado que formaron los jóvenes inquietos de la época descubrió el

² Así denominaremos a las canciones difundidas por medios masivos de comunicación, especialmente la radio.

legado que pacientemente habían forjado los narradores y lo hizo suyo. (“Los contestatarios del poder” 13)

Resalta Rama que no sólo se creó un nuevo público para la literatura que se había estado produciendo durante las dos décadas anteriores, sino que también en 1964 se publicaron los primeros ensayos críticos amplios que analizaban más a fondo el fenómeno literario contemporáneo; también es “el año en que publica sus primeros libros una generación de veinteañeros” (“Los contestatarios del poder” 13). Nuevos lectores, críticos y escritores convergen creando un escenario para la narrativa de los novísimos.

Es verdad que los novísimos narradores tienden a incorporar otros elementos o manifestaciones artísticas asociados con lo popular (la jerga urbana, los cómics, los radioteatros, las telenovelas, el cine comercial, los productos de consumo masivo, etcétera). Sin embargo, nos concentraremos en la canción popular de masas porque, casi omnipresente en nuestra vida cotidiana debido a la gran audiencia que tienen hoy los medios de comunicación, es a todas luces el género más popular y por tanto el que más se opone a la alta literatura. Compárense, por ejemplo, los radioteatros, género del que echa mano Vargas Llosa para confeccionar *La tía Julia y el escribidor*, con las canciones de los Beatles que usan José Agustín y Antonio Skármeta, o con los conocidísimos boleros que aparecen integrados a la narración de Sara Sefchovich. Piénsese, por último, en otras novelas más o menos recientes cuyos títulos se relacionan con títulos de boleros, recurso impensable hasta la década de 1970: *Soñé que la nieve ardía* de Antonio Skármeta, *Maldito amor* de Rosario Ferré y *Nosotras que nos queremos*

tanto de Marcela Serrano, entre otras, publicadas en 1975, 1986 y 1991, respectivamente.

No debemos perder de vista que la música que usa la nueva narrativa no es la misma que usan los novísimos. La mayormente usada por los segundos es la música para las masas. Por otra parte, habría que hacer hincapié en la diferencia entre productos de consumo masivo no textuales y productos de consumo masivo textuales. Las canciones, debido a su parte textual, tienden a incorporarse fácilmente, digamos naturalmente, al texto narrativo. Dicho de otro modo, la hibridación puede lograrse tan bien como se logra la fusión en la música. De hecho, a veces se efectúa a tal grado, como se demostrará en *Demasiado amor* de Sara Sefchovich, que podría pasar inadvertida para ciertos lectores. Una novela puede mencionar, por ejemplo, un detergente (Ace),³ como ocurre en *La guaracha del Macho Camacho*, pero es evidente que no se trata del detergente en sí, sino de un signo lingüístico cuya importancia reside en su referente: el producto que todo el mundo conoce en Puerto Rico. En cambio, cuando se escribe la letra de una canción, el signo lingüístico es el producto mismo o, por lo menos, una parte importante de él que evoca su otra parte: la melodía que viene a la memoria tonal del lector. El nombre Ace y el detergente no tienen ningún parecido: la relación es arbitraria, convencional. Pero entre una canción que uno escucha y la letra impresa de esa canción no hay otra diferencia que la que se observa entre el lenguaje oral y el lenguaje escrito. En otras palabras, lo importante aquí es que en ambos casos se trata de lenguaje. Hay quien fusiona el texto de las canciones con el texto narrativo, como Sara Sefchovich, y hay quien mantiene separados los dos tipos de

³ “Como hace el Ace” (105).

textos. Por ejemplo, en *Los ríos profundos* José María Arguedas no fusiona textos: para narrar, o emplea el español o emplea canciones quechuas.

¿Por qué hablar de modos de hibridación entre la literatura y las canciones si ese fenómeno ha existido siempre? Históricamente ha habido bastante hibridación entre la literatura y la música. Sin embargo, últimamente ha surgido un nuevo factor que hace necesaria una revisión de ese fenómeno: los medios de comunicación masivos. Es a través de esos medios que, tanto la música como la literatura, han alcanzado grados de difusión que nunca antes en la historia de la humanidad habían logrado. Además, aunque en otras épocas han existido estas mezclas, es hasta ahora que la humanidad ha ahondado en su estudio. En un afán por arraigarse y clasificar todo lo que alguna vez le ha rodeado, la humanidad ha procurado avances en la investigación de diferentes áreas del conocimiento.

Néstor García Canclini dice, en su libro *Culturas híbridas*, que “tenemos que responder a la pregunta de si el acceso a mayor variedad de bienes, facilitado por los movimientos globalizadores, democratiza la capacidad de combinarlos y de desarrollar una multiculturalidad creativa” (II). ¿Acaso la literatura se ha democratizado con la puesta en escena del factor económico asociado con la globalización? Más abiertamente que nunca el mercado se rige por lo que se vende, pasando a segundo término la calidad de las obras, la cual es determinada por la crítica especializada. La música “popular”, por ejemplo, se ha intentado democratizar a través del uso de la radio; sin embargo, tras unos años de libre uso del recurso se han creado sistemas de represión (véase nuestro primer capítulo). La televisión también ha sido un medio difusor de la música, con los canales de música creados en las últimas décadas.

Es un hecho que las hibridaciones culturales se han multiplicado y acelerado en el último siglo. García Canclini utiliza el término “hibridación” para denominar “*procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas*” (III). Podemos aducir que ni la música ni la literatura han sido nunca estructuras discretas puras; por eso el autor matiza: “las estructuras llamadas discretas fueron resultado de hibridaciones, [...] no pueden ser consideradas fuentes puras” (III). La historia de la conquista de América es la historia de la hibridación. América fue influenciada por diferentes pueblos con diferentes culturas. Las culturas existentes en el Nuevo Mundo volvieron el “*mestizaje* un proceso fundacional en las sociedades del Nuevo Mundo” (X). Éste está acostumbrado, debido a sus orígenes, a la hibridación cultural. Ha estado, desde la Conquista, en busca de una identidad que ha tratado de conseguir hibridando productos culturales. Por eso se vuelve lógico que en este lugar sea aceptado un nuevo movimiento que trate de mezclar dos productos culturales (música y literatura) en una nueva corriente literaria.

Hemos venido discutiendo términos como “alta cultura”, “cultura popular” y “cultura de masas”. Me parece que es tiempo de definirlos. “La historia de los movimientos identitarios revela una serie de operaciones de selección de elementos de distintas épocas articulados por los grupos hegemónicos en un relato que les da coherencia, dramaticidad y elocuencia” (VII). Los grupos hegemónicos de los cuales habla García Canclini son agrupados por Rama en “la ciudad letrada”. La ciudad letrada es aquella que escoge cuáles elementos son valorados de forma positiva en cada época. Es de ese modo como se forma el canon de la “buena” o

“alta” literatura o música. Al formar un canon se crea un parámetro que rige las creaciones artísticas culturalmente aceptadas en esa sociedad. Lo anterior va dando “coherencia” a la historia individual de cada cultura. Esto se realiza en el intento de dar a conocer una identidad frente al mundo, pues cada cultura valora cosas diferentes, de tal forma que se crea una identidad particular. En el libro de Ana María Zubieta, *Cultura popular y cultura de masas*, se analiza la creación de la cultura popular. Desde el siglo XVIII, con el crecimiento de las ciudades y sus concentraciones poblacionales, se inició una recesión de las tradiciones culturales e inició el desarrollo de una nueva cultura que pudiera responder a las necesidades del momento. Hubo un aumento en el tiempo de ocio, y el dinero y la educación fueron más accesibles. Por último, surgieron los medios tecnológicos que permitieron la difusión masiva de los productos de esta nueva cultura llamada “popular” (193). Zubieta nos indica desde la introducción de su libro que el término “popular” no ha permanecido estático. Es un concepto aún discutido y explicado de diversas formas. Empezó siendo un término que designaba aquello que era propiedad del pueblo, producido por él mismo, y luego ha terminado designando aquello producido para el pueblo y no por él mismo.⁴ La cultura de masas o, como propone García Canclini llamarla, “cultura para las masas”, es aquella que se difunde por medios masivos de comunicación. Sus productos son consumidos por una gran cantidad de individuos y sus procesos de fabricación son, en la mayoría de los casos, en serie. Sin embargo, la cultura de masas no ha sido muy bien aceptada por toda la sociedad:

⁴ En este trabajo usaremos el término “popular” para designar lo que es propiedad del pueblo y es producido por él mismo; para designar su evolución, aquello producido para el pueblo y no por él mismo, usaremos el término “popular masivo”.

La teoría de cultura de masas, por un lado, parece implicar un resentimiento de ciertos grupos de intelectuales frente a la aparición de consumidores y/o usuarios de tal cultura ligada a la democracia de masas; por otro lado, carece de una adecuada comprensión del cambio social y cultural: registra y ubica la aparición de dicha cultura pero falla al explicarla. (Zubieta 195)

La llamada cultura de masas necesita ser replanteada. Ha sido identificada, y muchas veces degradada, pero hasta hace poco casi no se había estudiado. García Canclini propone que para estudiarla se necesita analizar sus procesos de hibridación con la alta cultura y con la cultura popular. Zubieta dice que:

los medios masivos de comunicación (*mass media*) y la cultura de masas erosionan los límites de las culturas nacionales aunque sin hacerlas desaparecer, pero produciendo, en ellas, profundas transformaciones. Procesos de hibridación, mestizaje, etcétera, entre tres elementos: cultura popular, cultura de masas y cultura de elite. [...] También se discute sobre la supervivencia de lo popular o su absorción y/o fusión con la cultura de masas, o ante un nuevo estado de cosas, su transformación lisa y llana en cultura proletaria. (20)

Recapitulando, hemos dado algunas definiciones de los términos “alta cultura”, “cultura popular” y “cultura de masas”, y hemos observado signos de que son términos que designan fenómenos que se encuentran en constante cambio e hibridación. El tema estudiado en el presente trabajo es uno de los resultados de la hibridación entre estas tres culturas.

Con el fin de entender la incorporación de la canción popular en la novísima narrativa hispanoamericana, en el primer capítulo analizaremos algunas interacciones del gobierno y las industrias culturales en México para ilustrar las circunstancias que rodearon la producción de los novísimos narradores hispanoamericanos en este país. En el segundo capítulo se utiliza la obra de Arguedas para ejemplificar el uso del recurso musical en la promoción inmediatamente anterior a la novísima narrativa hispanoamericana y posteriormente contrastarlo con los usos que le darán los miembros de la misma. El tercer capítulo, dedicado a José Agustín y su cuento “Cuál es la onda”, pone en evidencia el surgimiento de una nueva promoción de escritores que utiliza recursos proporcionados por los medios masivos de comunicación. En el cuarto capítulo se analiza una obra del escritor puertorriqueño Luis Rafael Sánchez que entre sus innovaciones tiene la de usar un hipotexto popular masivo ficticio. Se observa en esta obra una clara posición contestataria no sólo con respecto del poder literario sino también del político. El quinto capítulo está dedicado a una novela de Antonio Skármeta. Aquí se estudia cómo el resultado de la no experimentación y el pastiche puede ser todo un éxito comercial. En el sexto capítulo se examina, como ejemplo del uso más radical de los productos culturales populares masivos en la novísima narrativa hispanoamericana, la manera en que Sara Sefchovich llega al punto de fusionar las canciones populares masivas con la narración.