

## CONCLUSIONES

Hemos examinado el trabajo de cuatro autores pertenecientes a los novísimos narradores hispanoamericanos, estableciendo un contraste entre ellos y José María Arguedas. Cada relato nos mostró una panorámica de una década diferente, lo que nos permitió ver cómo fue evolucionando el fenómeno de la inclusión de la música en la literatura a lo largo de cinco décadas en Hispanoamérica. Empezamos en 1958 con el escritor peruano José María Arguedas, quien incluye canciones quechuas en su novela *Los ríos profundos*. El novelista lo hace separando las letras de las canciones del texto principal mediante una tipografía diferente para ellas y transcribiendo dos versiones, una en quechua y otra en español. El narratorio<sup>1</sup> del libro de Arguedas desconoce la cultura quechua y su idioma; por eso el autor inserta notas al pie de página con la traducción de las canciones y de los términos quechuas que utilizan sus personajes. La intención de la inclusión de música en el libro es la de difundirla entre lectores que pertenecen a una instancia sociocultural diferente de la de los quechuas, o de la especialísima condición de Arguedas, quien se crió entre la cultura quechua y la peruana mestiza. De esta forma, el libro resulta intencionalmente un producto heterogéneo: la producción de la obra, su referente y el texto resultante pertenecen a un mismo universo híbrido; la

---

<sup>1</sup> Dice Pimentel que “así como el lector es capaz de ‘oír’ la voz del narrador, del mismo modo la ‘voz’ del narratorio, como correlato estructural del narrador, se ‘oye’ en el perfil que de él va dibujando el narrador a través de las múltiples señales *explícitas* que le envía” (*El relato en perspectiva* 175).

distribución y su consumo, a otro universo: el de un lector culto no iniciado en ese mundo provinciano peruano.

En el tercer capítulo se habló de José Agustín,<sup>2</sup> quien en 1968 publicó su libro *Inventando que sueño; drama en cuatro actos*, el cual incluye su cuento “Cuál es la onda”. El texto inserta canciones del rock, de los grupos The Doors y los Beatles. Lo hace en los epígrafes; también las mezcla en los diálogos de sus personajes con la misma tipografía que usa en el resto del cuento, lo cual hace que la distinción entre las canciones y el resto del texto narrativo no sea tan radical como en la novela de Arguedas. Las canciones pertenecen a un ámbito sociocultural que no es el del autor del texto. The Doors es un grupo estadounidense que canta en inglés; los Beatles, un grupo Británico que también canta en inglés y a veces en francés, como en la canción *Michelle*. Las canciones no están traducidas en el cuento, como lo hacía Arguedas. No cuentan con una indicación que nos diga que el grupo que las interpreta es originario de tal o cual lugar y que se escuchan en tal o cual época, indicación que sí ponía Arguedas. Ante esta falta de explicaciones debemos interpretar que el narratorio del cuento está familiarizado con esas canciones y que lee y entiende los idiomas inglés y francés, lo cual resulta obvio cuando el lector implícito hace una observación en francés. Dice Pimentel que:

El perfil de este lector [el lector implícito] orienta al autor en todos los niveles de la escritura del texto; desde la cantidad de información descriptiva que ha de ofrecerle (o negarle), hasta las referencias a

---

<sup>2</sup> En 1964 se publicó su primera novela, *La tumba*, que, al igual que el cuento “Cuál es la onda”, contenía elementos populares masivos. Recordemos que es ese año el señalado por Rama como el que da inicio a una nueva generación: la de los novísimos narradores hispanoamericanos.

códigos culturales que el autor supone “compartidos”, o bien un saber tan recóndito que aludir a él es ya una invitación (si no es que una orden perentoria) a salir del texto en cuestión para complementarlo con otros textos. (*El relato en perspectiva* 175)

José Agustín crea un lector implícito con el cual comparte códigos culturales. Arguedas, en cambio, trata de que su lector implícito tome como inspiración su obra para adentrarse en la cultura quechua.

La intención de la inclusión de canciones populares masivas en el cuento de Agustín –populares masivas porque que han sido demandadas y producidas por otras culturas para solaz de una audiencia ubicada en diferentes países que ha podido acceder a ellas a través de medios masivos de comunicación–, es la de violentar el sistema literario en el poder. El propósito del autor no es dar a conocer las canciones: éstas son ampliamente conocidas por el lector a quien se dirige el relato; son un guiño de complicidad, una suerte de intromisión popular en la literatura culta. Observamos aquí que el perfil del narratario ha cambiado: es ahora un narratario que tiene conocimientos multiculturales, que habla por lo menos tres idiomas, que está familiarizado con elementos populares masivos y elementos de la alta cultura (porque este cuento tiene como hipotexto la novela *Rayuela* de Julio Cortázar), que conoce la Ciudad de México y sus colonias, que entiende el habla coloquial y juegos de palabras en español.<sup>3</sup>

Discutimos después la novela *La guaracha del Macho Camacho* del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez. Publicada en 1976, ocho años después del

---

<sup>3</sup> Como el albur, juego con el lenguaje que requiere que el destinatario entienda perfectamente el idioma en el cual habla el emisor, ya que es uno de los juegos más finos del lenguaje.

libro de José Agustín, la novela incluye canciones populares masivas originarias de distintos países hispanoamericanos como, por ejemplo, *María Cristina me quiere gobernar*, guaracha cubana (Sánchez 108) del compositor Antonio Fernández Ortiz y *Humo en los ojos* del compositor mexicano Agustín Lara (168). La intención del uso de las canciones populares masivas en esta novela es la de demostrar cómo la sociedad está ampliamente influida por los medios de comunicación masivos.

*María Cristina me quiere gobernar* y el Jazz, tiendas de ropa populares y almacenes de prestigio, shows de televisión y teatro, telenovelas mexicanas y películas de Fellini, alusiones a las novelas de la española Corín Tellado y alusión a la novela del estadounidense Tennessee Williams, *Sweet Bird of Youth* (1959), o a *El obscuro pájaro de la noche* (1960) del chileno José Donoso, sectas religiosas puertorriqueñas y deidades aztecas, como Quetzalcoatl y Tlaloc, *slogans* de marcas comerciales, como “Winston tastes good like a cigarette should”(167), o fragmentos del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca y de las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer; todo al alcance, todo mezclado, como lo recibe la sociedad moderna. Al presentarse elementos de la cultura de masas junto con elementos de la alta cultura, vemos cómo los personajes, que son representantes de la sociedad contemporánea, eligen al azar e incorporan elementos tanto de la baja como de la alta cultura. Todo está nivelado, todo es accesible. No hay paradigmas que seguir: la gente lo mismo ve una telenovela que lee un libro considerado bueno por la crítica literaria.

Sánchez se burla del tipo de jóvenes que reclaman un espacio para ser escuchados, pero que no son dignos de ello. Su personaje Benny, que representa a

la juventud enajenada por los medios masivos de comunicación y el mundo de las marcas (donde el valor de la persona depende de las marcas que use), dice:

O SEA QUE lo importante es que la juventud moderna tenga voz, que la juventud moderna está necesaria de oídos, los jóvenes tenemos material que decir, ideas del arreglo de la vida que los jóvenes tienen escondidas en el seso. [...] O sea que por ejemplo no es bien que todo muchacho de dieciocho años no tenga su maquinón. O sea que yo no digo que sea un Ferrari que sería lo justo ya que uno no vuelve a tener dieciocho años que es uno de los problemas bien problemas. O sea pero que realísticamente hablando que tenga su Ford, que tenga su Toyota, que tenga su Datsun, que tenga su Cortina, que tenga su Cougar, que tenga su Rambler, que tenga su Chevy, que tenga su Cornet, que tenga su Renault. (259)

Las grandes ideas del arreglo de la vida que tiene Benny: que todo adolescente tenga un carro y que los adultos no envejecan. Ante estas ideas hay una intervención del autor implícito: “El autor: te pido Benny que recapacites” (259), la cual puede ser leída como “te pido juventud que recapacites”. Y es que ya para 1976, fecha de publicación de la novela, se podían ver varios efectos negativos de la cultura para las masas, puesto que venía acompañada de una cultura de consumo. Dijimos en el capítulo dedicado a esta novela que Barradas considera que “el ‘o sea’ de la juventud puertorriqueña no es más que una manifestación lingüística del problema esencial de Puerto Rico, su problema político” (Barradas 98), pero en el lenguaje de Benny también está representado el problema de la mentalidad típica de quien ha crecido en una cultura de masas, sin ningún contacto

con la alta cultura. Sánchez utiliza a Benny para ejemplificar la aberración que significa entregarse completa y puramente a la cultura para las masas. Escribe *La guaracha del Macho Camacho* en una época en la que existe “un cúmulo de referencias a un mundo caótico en el que las manifestaciones materiales del progreso” colindan “con la enajenación y la violencia” (Sosnowski 223). Es ante esto que su novela reacciona, ante un mundo caóticamente inmerso en la cultura para las masas.

Hay burla al destinatario de la obra. Varias veces se hace alusión a un crítico literario que lee la obra: “Los apuras con apuros: repetición o variación sobre tema a la Ravel o rasgo de estilo para comentar en tesis doctoral: anáfora” (268). El narrador interpela frecuentemente al lector implícito para darle instrucciones. Así empieza la novela: “Si se vuelven ahora, recatadas la vuelta y la mirada, la verán esperar sudada, no obstante el duchazo de hace un rato. ¿La oyeron ducharse? Imposible: guarachaba” (105). “Óiganla: a mí todo plin. Oigan esto otro: a mí todo me resbala. Oído a esto, oído presto: a mí todo me las menea. Y, enseguida, arquea los hombros, tuerce la boca, avienta la nariz, apaga los ojos: clisés seriados del gentuzo *a mí me importa todo un mojón de puta: padrenuestro* suyo. No la miren ahora que ahora mira” (115). El narrador crea la ilusión de interacción entre los personajes y el lector: uno puede mirar secretamente a los personajes, puede captarlos en momentos íntimos y reveladores sin que ellos lo sepan, sólo hay que ser discretos. El lector implícito, además de ser discreto, cuenta con un amplio vocabulario de regionalismos puertorriqueños, conoce infinidad de textos literarios, ha escuchado canciones populares masivas provenientes de toda Hispanoamérica, ha visto en la televisión telenovelas y shows

de moda, conoce a los más famosos directores del cine mundial, entiende de marcas de carros y perfumes, está al tanto de la problemática social de Puerto Rico, y sabe quién es quién en el mundo de la farándula, entre otras cosas. El lector implícito de este texto ha tenido acceso a los medios masivos de comunicación desde hace tiempo y está totalmente familiarizado con “la fluidez de las comunicaciones” (García Canclini XV) que facilita la apropiación de elementos de muchas culturas.

En el quinto capítulo se estudió la novela *El cartero de Neruda*, publicada en 1985, del chileno Antonio Skármeta, nueve años después del libro de Luis Rafael Sánchez. La obra contiene numerosas alusiones a poemas de Pablo Neruda:

Yo vuelvo al mar envuelto por el cielo,  
el silencio entre una y otra ola  
establece un suspenso peligroso:  
muere la vida, se aquieta la sangre  
hasta que rompe el nuevo movimiento  
y resuena la voz del infinito. (*El cartero de Neruda* 132)

Sin embargo, también se incluyen numerosos productos que no pertenecen a la alta cultura: dichos populares –“cada chanco busca el afrecho que le gusta” (99)–, canciones populares masivas –“bailóse tres veces *Tiburón a la vista*, donde todos corearon ‘ay, ay, ay, que te come el tiburón’” (113)– y, hacia el final del libro, con motivo del estudio del francés por parte del protagonista, algunas expresiones en dicho idioma, como “*Tu es foi, petit!*” (118). Para justificar la postura que lo llevó a escribir una novela con estas características, Skármeta comenta:

Coincidente con la sensibilidad de aquellos días, y con la actitud que tendría masivamente la nueva novela, me pareció que la sociedad estaba envuelta en un espeso lenguaje retórico a través del cual se imponía a ella la visión que una desprestigiada burguesía tenía de la existencia y la comunidad. Insensible en aquellos años al movimiento de renovación política que se venía gestando, [...] operé una violenta retirada hacia lo más elemental en el ser humano [...]. Me parecía pavoroso que se hubiera perdido el sentido de percibir la existencia como algo repleto de misterio, de futuro, de mareadora sensibilidad. (“Al fin y al cabo” 278)

Esta retirada a lo elemental implica, en el caso de *Skármeta*, una novela sin aspiraciones de complejidad, con una trama lineal y fácil que sólo “celebra” la relación del autor con el mundo: “Mi obra parte del modo más ingenuo, arrebatado y espontáneo, como un acto celebratorio de lo que hay. En general, de que *haya*. Del yo estremecido por el inmenso e inexplicable hecho animal de existir entre los otros –y gracias a Dios– entre las otras” (278). La decisión de integrar productos culturales, tanto populares como de la cultura de masas, se debe a que para *Skármeta* no hay diferencia entre ellos: “Todos los datos sensoriales y culturales del mundo eran una incitación al pensamiento, a la emoción y a la fantasía” (278). Todo aquello que produzca emoción e induzca a la reflexión es digno de inclusión en la literatura de los novísimos narradores hispanoamericanos, sin importar a cuál sector de la cultura pertenezca.

El destinatario en esta obra es la esposa del protagonista. El narrador-autor lo dice desde las primeras páginas: “Beatriz González, con quien almorcé varias



veces durante sus visitas a los tribunales de Santiago, quiso que yo contara para ella la historia de Mario, ‘no importa cuánto tardase ni cuánto inventara’. Así de excusado por ella, incurrí en ambos defectos” (“Prólogo” 12). Beatriz conoce el habla coloquial chileno y sus dichos, las canciones populares masivas, los textos de Neruda, algunas frases básicas en francés, a personajes de películas estadounidenses, ha escuchado la radio y sabe cosas que están “de moda”.

Skármeta observa que en las sociedades actuales prevalece un esquema mercantilista: “En ese esquema mercantilista, la facultad de asombrarse, de relacionarse cada día con la propia respiración, de fantasear conductas inéditas, y quedar angustiado, maravillado, perplejo, era demasiado escasa” (“Al fin y al cabo” 277). Al igual que en el libro de Luis Rafael Sánchez, en esta novela hay una crítica a las sociedades modernas; pero mientras Sánchez hace esa crítica en el contenido del texto, Skármeta la formula mediante la simplicidad de la estructura. De esta forma *El cartero de Neruda* se presenta como contestataria del poder literario que reinaba en la nueva narrativa hispanoamericana, el cual se debía en parte a la experimentación en el nivel estructural.

En el último capítulo revisamos la novela *Demasiado amor* (1990) de la mexicana Sara Sefchovich, publicada cinco años después de la aparición de *El cartero de Neruda*. Lo mismo que la novela anterior, este libro fue llevado al cine, por Ernesto Rimoch. Sin duda este fenómeno de convertir novelas o cuentos en películas, bastante frecuente en la actualidad, ha puesto estos textos narrativos al alcance de muchos más destinatarios, fenómeno que ha contribuido a la democratización de la cultura.

Los narratarios en el texto de Sefchovich son mexicanos. Conocen las ruinas de distintas culturas prehispánicas, los monasterios e iglesias, y todos los otros lugares que la protagonista-narradora visita, los artículos folclóricos mexicanos que compra u observa a lo largo de todo México, el restaurante donde “recoge” a sus clientes, la comida que prueba en diferentes estados del país, las oraciones católicas, las canciones populares masivas, como *Contigo aprendí*, la literatura prehispánica, etcétera. El narratario de la novela de Sefchovich es capaz de identificar los productos culturales populares masivos entremezclados en el discurso de la narradora-personaje. Este narratario es muy distinto de aquel que tenía en mente Arguedas, narratario que necesitaba de traducciones y notas al pie de página para entender bien lo que estaba escrito.

Sefchovich encaja muy bien en la descripción que hace Saúl Sosnowski, en su artículo “Lectura sobre la marcha de una obra en marcha”, de los novísimos narradores hispanoamericanos:

Sin preocuparse ya demasiado por la caricaturesca formalidad de un lenguaje anquilosado, asentado en lejanas academias y prejuicios capitalinos, los jóvenes se desenvuelven acorde a movimientos que los acercan con un alto sentido profesional a aquellos que apelan al lenguaje para desmitificar órdenes cerrados y para desalmidonar estructuras coherentes con la imagen que las élites han preservado de sí mismas. Para ello producen territorios que trascienden versiones recortadas e integran a la creciente tradición nacional espacios que antes habían sido marginados o tolerados como reflejos folklóricos.

(220)

Sefchovich representa el final del camino: la hibridación total entre la alta cultura, la cultura popular y la cultura para las masas, seleccionando elementos de todas para dar como resultado un nuevo producto.

La mayoría de los autores pertenecientes a esta novísima narrativa hispanoamericana reafirma el postulado teórico de Brecht, según el cual no hace falta una total identificación con el mundo narrado para disfrutarlo. Brecht rechaza la identificación del público con los personajes teatrales, y los novísimos rechazan a su vez la identificación del lector real con los personajes, e incluso con el mundo diegético. El rechazo a la total identificación con el mundo narrado que propone Brecht se debe a que la sociedad utilizaba el teatro, y el arte en general, como una herramienta para sustraerse a su época. En cambio, el dramaturgo alemán pretende que se utilice el arte como una herramienta para fomentar el pensamiento crítico en la población (Babruskinas 45). El derrumbamiento de la cuarta pared, que no permite la total identificación entre personajes y destinatarios, responde a diferentes motivos en los escritores que estudiamos: José Agustín lo usa para atacar el sistema literario que consideraba anquilosado; Luis Rafael Sánchez<sup>4</sup> para criticar la sociedad excesivamente imbuida en la era de la cultura para las masas; pero Sara Sefchovich pone en evidencia que se trata de un recurso trillado, sacralizado por la generación anterior y por la suya. El único autor aquí expuesto que no emplea el recurso de la no-identificación es Antonio Skármeta, quien busca

---

<sup>4</sup> Con respecto a la cuarta pared y su derrumbamiento en el texto de Luis Rafael Sánchez, es obvio que “La conciencia de la artificiosidad del relato es plena en *La guaracha del Macho Camacho*, por eso el narrador constantemente emplea recursos que recalcan el distanciamiento entre el lector y la obra” (Barradas 97). Sin embargo, esos recursos que delatan al relato como irrealidad cumplen una doble función: “todos los recursos y técnicas de distanciamiento empleados en la obra para dar mayor artificiosidad al texto son a la vez recursos para atrapar al lector y hacerlo cómplice en lo narrado” (97).

exactamente lo contrario: la identificación con el mundo narrado. Así, la literatura se convierte en una especie de inspiración para volver a apreciar la realidad real, capacidad que se ha perdido debido a los movimientos masificadores de la cultura actual. Saúl Sosnowski explica que esta preferencia por la sencillez total, del sólo decir, se debe a la circunstancia social que rodeaba a autores como Skármeta:

Exilios, censuras integradas desde afuera a los lenguajes circunscriptos, la escala de la incertidumbre y de los inevitables dejos de impotencia o derrotismo o vanos triunfalismos, debieron ser incorporados a un plano narrativo en el cual el regocijo ante la palabra se proclamaba en la sencilla y vital alegría del que huyó del silencio final. (“Lectura sobre la marcha de una obra en marcha” 197)

En efecto, hay escritores que, debido a sus traumáticas circunstancias sociales, celebran el simple hecho de poder decir algo.

En general, siempre se ha tenido precaución cuando una nueva generación de “híbridos” nace. Se cree que los productos híbridos son de baja calidad, que son una simple mezcla entre dos órdenes culturales. Esta creencia puede deberse a la desconfianza que siempre ha existido cada vez que dos o más culturas se mezclan. La mezcla siempre ha alarmado al *establishment*, como decía José Agustín. No obstante, la mezcla es un reflejo de la cultura que la produce. Refleja el grado en que está siendo influida por medios externos, como los medios de comunicación masivos u otras culturas.

La hibridación es “el resultado imprevisto de procesos migratorios, turísticos y de intercambio económico o comunicacional. Pero a menudo la hibridación surge de la creatividad individual y colectiva” (García Canclini V). El

recurso de la inclusión de canciones populares masivas en la literatura ha ido cambiando a lo largo de los últimos veintidós años, época que hemos examinado en este trabajo. El cambio obedece a que los procesos de hibridación se han ido modificado rápidamente en las últimas décadas. “La *descoleccion* de los patrimonios étnicos y nacionales, así como la *desterritorialización* y la *reconversión* de saberes y costumbres” han sido observados como recursos para la hibridación (XII). Este descoleccionamiento<sup>5</sup> de la cultura se ha visto animado por la apertura y la democratización del acceso a la cultura debido a los medios masivos de comunicación.

Las bibliotecas públicas siguen existiendo de un modo más tradicional, pero cualquier intelectual o estudiante trabaja mucho más en su biblioteca privada, donde los libros se mezclan con revistas, recortes de periódicos, informaciones fragmentarias que moverá a cada rato de un estante a otro, que el uso obliga a dispersar en varias mesas y en el suelo. (282)

También “se busca *reconvertir* un patrimonio [...] para reinsertarlo en nuevas condiciones de producción y mercado”(VI). Las condiciones del mercado cultural han cambiado. Ahora se exige que se inserten formas “populares” dentro de formas literarias, inserción que actualmente atrae al público. Se pretende crear lazos con

---

<sup>5</sup> García Canclini sostiene que “la historia del arte y la literatura se formó sobre la base de colecciones que alojaban los museos y las bibliotecas cuando éstos eran edificios para guardar, exhibir y consultar colecciones” (282). En otras palabras, cuando la ciudad letrada contaba con mecanismos más eficaces para imponer sus criterios sobre la ciudad real, existía más homogeneidad con respecto al canon de lo culto.

la realidad previamente conocida por el lector.<sup>6</sup> En el caso de las canciones, algunos escritores insertan aquellas que son conocidas en varios países; otros, como Luis Rafael Sánchez, hacen una jugarreta a los lectores reales al crear la ilusión de que las canciones incluidas en el texto existen fuera del mundo diegético. ¿Los lectores reales todavía son capaces de discernir entre productos populares masivos reales y los inventados?

La innovación estética interesa cada vez menos en los museos, en las editoriales y en el cine; se ha desplazado a las tecnologías electrónicas, al entretenimiento musical y a la moda. Donde había pintores o músicos, hay diseñadores y *discjockeys*. La hibridación en cierto modo se ha vuelto más fácil y se ha multiplicado cuando no depende de los tiempos largos, de la paciencia artesanal o erudita, sino de la habilidad para generar hipertextos y rápidas ediciones audiovisuales o electrónicas. (XVIII)

Como hemos visto en el libro de Antonio Skármeta, y en el éxito comercial del mismo, hay un grupo de lectores que apoya el pastiche cultural: “la habilidad para generar hipertextos” a la velocidad que este público demanda está siendo puesta a prueba hoy en día. ¿Será esta vertiente cultural capaz de sostenerse? ¿Es ya innecesaria la producción de nuevos materiales “cultos”? ¿Se puede seguir produciendo indefinidamente hipertextos con los hipotextos existentes? Dice Skármeta que “abierta la palabra a las calles, a las cosas, al prójimo”, el acto literario se ha democratizado (“Al fin y al cabo” 270). Sabemos que, aunque en

---

<sup>6</sup> Para ilustrar lo anterior, recordemos el gran impacto que causó el libro de Dan Brown, *El código Da Vinci*, fenómeno imposible de imaginar en una época en la que los medios masivos de comunicación no estuvieran tan activos.

cada época existe una corriente cultural dominante, siempre hay procesos culturales subyacentes y divergentes. Aunque la apertura de la elite cultural predomina ahora, es muy probable que dentro de poco tiempo surja un movimiento literario (y cultural) que se rebele en contra de dicha apertura.